

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**DEL AGUA A LA ESPESURA DEL BOSQUE. IMÁGENES
ARQUETÍPICAS EN LA POESÍA DE CARLOS LÓPEZ
DEGREGORI**

TESIS

**Para optar el Grado Académico de Magister en Literatura Peruana Y
Latinoamericana**

AUTOR

SELENCO VEGA JÁCOME

ASESOR

Dr. Camilo Fernández Cozman

Lima – Perú

2014

A la memoria de mi padre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
---------------------------	----------

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA Y CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	22
---	-----------

I. LA CRÍTICA Y CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: AÑOS SETENTA Y OCHENTA	24
--	----

II. CARLOS LÓPEZ DEGREGORI Y LA CRÍTICA EN LA DÉCADA DEL NOVENTA	32
--	----

III. LÓPEZ DEGREGORI Y LA CRÍTICA LITERARIA DESDE EL DOS MIL EN ADELANTE	54
--	----

IV. BALANCE Y AGENDA CRÍTICA	75
------------------------------------	----

CAPÍTULO II

**CARLOS LÓPEZ DEGREGORI Y LA POESÍA PERUANA DEL SETENTA:
UNA DÉCADA QUE COMENZÓ DOS AÑOS ANTES 79**

I. LOS SETENTA: LA DÉCADA QUE COMENZÓ DOS AÑOS ANTES .. 83

1. Hora Zero y el camino de la poesía del Setenta en el Perú 89

II. VERÁSTEGUI, WATANABE, SÁNCHEZ LEÓN Y LÓPEZ DEGREGORI.

CUATRO POETAS PARA LOS SETENTA 95

1. Enrique Verástegui o el largo camino de la coloquialidad 95

2. La poesía mítica de José Watanabe 102

3. Abelardo Sánchez León y la poética interiorista de la clase media
..... 110

4. Presencia de Carlos López Degregori en la poesía peruana del
setenta 118

a) La poética de la obra abierta en la poesía de López
Degregori 121

b) El prosaísmo 126

c) La visión del migrante 132

d) La ciudad como ente enajenante 136

5. El sitio de la poesía de Carlos López Degregori. Reflexiones
finales 142

CAPÍTULO III

**LA IMAGEN DEL AGUA EN LA POESÍA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI:
DESTINO, MADRE, ENTERRADORA 145**

I. EXPLICACIÓN DE NUESTRO MODELO DE ANÁLISIS (I): LA CRÍTICA LITERARIA PSICOANALÍTICA. LOS APORTES DE JUNG Y BACHELARD	150
II. EXPLICACIÓN DE NUESTRO MODELO DE ANÁLISIS (II): LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL	157
III. EL AGUA COMO IMAGEN ARQUETÍPICA FUNDAMENTAL EN LA POESÍA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: MADRE, DESTINO, ENTERRADORA	160
1. Significado del agua del mar en “Un buen día”	162
a) Segmentación textual	164
b) Figuras literarias	164
c) Interlocutores	168
d) Cosmovisión	169
2. La gran madre marina en “Al mar que igual me llevará” de <i>Aquí descansa nadie</i>	173
a) Segmentación textual	175
b) Figuras literarias	175
c) Interlocutores	177
d) Cosmovisión	178
3. Las aguas del río como un gran sistema sanguíneo en “El río oscuro” de <i>Flama y respiración</i>	179
a) Segmentación textual	181
b) Figuras literarias	182
c) Interlocutores	184
d) Cosmovisión	184

4. Significado de las aguas del subsuelo en “Aguas subterráneas” de <i>Una mesa en la espesura del bosque</i>	186
a) Segmentación textual	188
b) Figuras literarias	188
c) Interlocutores	190
d) Cosmovisión	191
5. El agua de la lluvia y su significado en “En una estación del sur de Chile” de <i>Cielo forzado</i>	193
a) Segmentación textual	194
b) Figuras literarias	195
c) Interlocutores	197
d) Cosmovisión	198

CAPÍTULO IV

DE LA CASA A LA ESPESURA DEL BOSQUE: OTRAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS EN LA POESÍA DE LÓPEZ DEGREGORI

I. LA IMAGEN DE LA CASA EN LA OBRA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

1. La casa como el fallido espacio de la familia en “Una casa en la sombra”	206
a) Segmentación textual	209
b) Figuras literarias	210
c) Interlocutores	212
d) Cosmovisión	213

2. Ella y la casa: naturaleza de los vínculos conyugales en “Ceremonias”, de <i>Las conversiones</i>	217
a) Segmentación textual	218
b) Figuras literarias	219
c) Interlocutores	221
d) Cosmovisión	222
3. La casa como signo de la fugacidad del amor en “Retrato de la luna desamparada y de Miranda” de <i>Retratos de un caído resplandor</i>	224
a) Segmentación textual	225
b) Figuras literarias	226
c) Interlocutores	228
d) Cosmovisión	228
II. CAJAS, MESAS Y ATAÚDES COMO IMÁGENES FUNDAMENTALES PARA LA CONFIGURACIÓN DE SENTIDO EN LA POESÍA DE LÓPEZ DEGREGORI	230
1. La imagen y el significado de la caja en “Caja romana” de <i>Cielo forzado</i>	232
a) Segmentación textual	233
b) Figuras literarias	234
c) Interlocutores	237
d) Cosmovisión	238
2. La caja como metáfora del ataúd en “Retrato con un martillo y una sierra” de <i>Retratos de un caído resplandor</i>	242
a) Segmentación textual	244

b) Figuras literarias	244
c) Interlocutores	246
d) Cosmovisión	247
III. CEREMONIA DE COMUNIÓN Y MUERTE: UNA MESA EN LA ESPESURA DEL BOSQUE	248
a) Segmentación textual	251
b) Figuras literarias	251
c) Interlocutores	254
d) Cosmovisión	255
CONCLUSIONES	259
BIBLIOGRAFÍA	282

INTRODUCCIÓN

Recuerdo nítidamente mil novecientos noventa y tres como un año de contrastes. Yo cursaba el séptimo ciclo de Literatura en la Facultad de Letras de San Marcos. El ánimo general no era de los mejores: tiempo antes, bajo el pretexto de combatir la presencia de Sendero Luminoso y del MRTA en la universidad, el régimen del hoy ex dictador Alberto Fujimori hizo añicos la autonomía universitaria y ordenó el ingreso de los tanques del ejército, que llegaron para quedarse. De inmediato, los derechos ciudadanos de estudiantes y profesores fueron colocados en un limbo por el poder autoritario de las botas militares. La libertad de opinión, práctica tradicional en San Marcos y cuya expresión más excesiva eran sin duda los muros pintarrajeados con lemas de todas las tendencias políticas, fue remplazada por el silencio extremo y la cautela frente al temor de estar siendo vigilados al milímetro. Las paredes fueron pintadas de blanco y verde olivo por jóvenes en edad de servicio militar, quienes llevaban brocha y pintura en las manos, y en cuyas espaldas portaban fusiles fal que, en ocasiones, parecían del largo de sus propios cuerpos.

En medio de este San Marcos tomado por las armas, recuerdo también mil novecientos noventaitrés como un año académico estupendo. Las mejores materias y los mejores profesores parecían haber confluído en ese séptimo ciclo de Literatura. En mis clases de teoría literaria, poesía hispanoamericana contemporánea, literatura francesa y narrativa peruana del siglo XX, profesores y estudiantes sentíamos que podíamos recuperar la saludable práctica de la crítica y del intercambio de opiniones. Por unas horas, al menos, nos sabíamos inmunes frente a la amenaza de soplones y de agentes del ejército vestidos de civil, quienes desde afuera igual echaban miradas vigilantes e impotentes a nuestras aulas, protegidas entonces por lo mejor de la literatura universal.

De todos aquellos cursos, la materia que sin lugar a dudas más disfruté debido a su peculiar brillo intelectual, fue Poesía Peruana Contemporánea. Se trataba de un curso electivo dictado por ese intuitivo notable de las letras que fue Pablo Guevara, poeta excepcional, distinguido profesor, además de un ferviente e incondicional amigo de los jóvenes. Guevara dedicó íntegramente sus clases a estudiar a los principales representantes de la poesía peruana del setenta. Tres de los autores seleccionados, a todos nos resultaban conocidos: Enrique Verástegui, quien hacía poco nos había sobrecogido con los dos tomos de su *Angelus Novus*, Abelardo Sánchez León, a quien conocíamos como poeta, pero también como periodista, y a José Watanabe, a quien admirábamos por ser el autor de ese clásico contemporáneo, *El huso de la palabra*, publicado en 1989.

El cuarto poeta elegido por Guevara, en cambio, a varios de la clase nos resultaba una incógnita: Carlos López Degregori, autor de un libro relativamente reciente, *El amor rudimentario*, ganador tres años antes del

primer concurso de poesía organizado por la Asociación Peruano Japonesa. El descubrimiento de la poesía de López Degregori constituyó, en lo personal, una de las más agradables sorpresas de ese año de contrastes que fue mil novecientos noventaitrés. Guevara no solo analizó junto a nosotros los versos de *El amor rudimentario*: además nos facilitó la lectura de los libros anteriores de este autor, nacido en Lima en 1952 y que entre 1973 y 1978 había vivido un exilio voluntario en Colombia, adonde viajó para estudiar Literatura en la Universidad Javeriana de Bogotá.

Para la mayoría de nosotros, hasta entonces, la poesía del setenta tenía rostro y se identificaba con un nombre característico: el grupo Hora Zero. Equivocadamente, reconocíamos en los poetas surgidos en aquella década cierto cariz monolítico: empleo preciso de la narratividad, regusto por lo anecdótico y lo coloquial, predilección por el verso largo; elementos presentes sobre todo en la obra de los horazerianos. Estas ideas, sin embargo, poco o nada tenían que ver con aquellas coordenadas por las que se movía una voz novedosa como la de López Degregori. Se trataba de una obra insólita que eludía lo coloquial y lo confesional, una poesía poblada de símbolos y referentes alejados de espacios y tiempos identificables con cualquier realidad próxima. Sus versos, que no rehuían la narratividad, parecían invitar y retar a un tiempo a los lectores, quienes se veían forzados a comprometerse al máximo para descifrar los enigmáticos significados que poblaban sus páginas.

Guevara nos presentó la poesía de López Degregori como un ejemplo logrado de lírica moderna, una que ilustraba como pocas la propuesta de la obra abierta desarrollada por Umberto Eco. Recuerdo que para graficar esta idea, comparó la poesía de López Degregori con la de autores contemporáneos

en otras lenguas. Los textos de *El amor rudimentario* se resistían a ser analizados con precisión. Sus versos, complejos, de una tenaz y atractiva ambigüedad, se abrían a múltiples interpretaciones. Indudablemente, este libro participaba de aquella característica de la poesía moderna que Hugo Friedrich, en *La estructura de la lírica moderna*¹, denomina disonancia: cada poema constituía un reto a nuestra capacidad de lectura, nos fascinaba al mismo tiempo que nos obligaba a esforzarnos para entender aquello que estábamos leyendo. Debido al rol activo que cumplíamos, cada uno de nosotros se convertía, en el plano del significado, en una suerte de segundo autor. En el camino de obras como *Un golpe de dados*, de Stephan Mallarmé, o *Trilce*, de Vallejo, la poesía de López Degregori no se dejaba asir: lo que callaba era superior a lo que a primera vista parecía comunicar. Se convirtió en el Moby Dick de nuestra clase. Su cuerpo de palabras aleteaba a nuestro alrededor y ninguno de los arpones de la razón conseguía dar en el blanco. Afuera, la dura realidad de la toma de San Marcos por las botas militares persistía. Adentro, un insólito y ferviente ejército de jóvenes Ahabs de las letras luchaba por dar cuenta de esa enorme ballena blanca que eran los versos indomables de Carlos López Degregori.

Por algunas entrevistas del propio autor, por artículos periodísticos sobre su obra y por las clases de psicoanálisis aplicado a la literatura de mi curso de teoría literaria, vislumbré, al principio oscuramente, que en esta poesía afloraban ciertas imágenes arquetípicas que, recreadas con brillo, talento y originalidad por el poeta, tocaban ciertas fibras sensibles universales, ya que eran patrimonio de la condición humana en su conjunto. Sus versos, alejados

¹ Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

de geografías y tiempos concretos y poblados de elementos próximos al agua, al fuego, al bosque y a espacios cerrados por los que transita un yo que es consciente de su oficio de poeta, cuestionaban el carácter meramente referencial de las palabras que empleamos a diario y con las que construimos nuestros discursos racionales. Aquellas impresiones iniciales, sin embargo, no lograron satisfacer mi curiosidad de lector, sino que, por el contrario, se fueron alimentando con nuevas interrogantes que, con los años y la aparición de nuevos poemarios del autor, no han dejado de perseguirme en busca de respuestas convincentes.

Dentro de las varias preguntas sobre esta obra, algunas me parecen esenciales. Por ejemplo, ¿de qué manera logra la poesía de López Degregori representar experiencias humanas universales a partir de la elaboración de un imaginario que, a todas luces, está alejado de referencias anecdóticas espaciales y temporales? ¿Hasta qué punto la presencia de elementos recurrentes como el agua, la casa, las cajas y el bosque constituyen, efectivamente, imágenes arquetípicas con las cuales se configura un insólito universo representado, más próximo a lo onírico que a una realidad material reconocible? ¿Qué características definen la personalidad del hablante lírico de esta obra, quien se muestra plenamente consciente de su labor escritural, de su oficio de poeta?

Ahora, veinte años después del descubrimiento de la obra de López Degregori, con un país aún difícil, pero asentado nuevamente en un régimen democrático, mi anhelo por comprender su poesía ha logrado materializarse en el siguiente estudio que es, a la vez, un testimonio de gratitud y admiración. Lenta, gradualmente y con absoluta justicia, el autor de *Lejos de todas partes*

ha conseguido abrirse paso hasta obtener un reconocimiento casi unánime por parte de la crítica especializada, que no duda en considerarlo uno de nuestros poetas vivos más importantes. Por desgracia, este reconocimiento no ha venido aparejado por una difusión adecuada de su obra entre el grueso de la comunidad de lectores, para quienes López Degregori aún es un poeta “por descubrir” y de obra “difícil”, esto último debido al hermetismo de sus versos y a lo inédito de su propuesta, desplegada a lo largo de sus doce poemarios publicados hasta hoy ². Algo que aumenta su complejidad es que no se trata, en su caso, de libros independientes. En la línea de *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, y de *Vida continua*, de Javier Sologuren, la escritura de López Degregori constituye un proyecto unitario, uno conformado por el conjunto de sus poemas.

Hemos titulado a nuestro estudio *Del agua a la espesura del bosque. Imágenes arquetípicas en la poesía de Carlos López Degregori*, y en él consideramos textos de toda su producción poética, desde *Un buen día* (1978) hasta *Una mesa en la espesura del bosque* (2010) ³. Nuestra perspectiva de análisis, si bien resulta multidisciplinaria, se apoya de manera especial en la crítica literaria psicoanalítica, sobre todo en los aportes de Carl Jung, Gaston

² Se trata de las obras siguientes: *Un buen día*. Lima, La sagrada familia, 1978; *Las conversiones*. Lima, Universidad de Lima, 1983; *Una casa en la sombra*. Lima, INC, 1986; *Cielo forzado*. Lima, Seglusa y Colmillo Blanco, 1988; *El amor rudimentario*. Lima, Asociación peruano japonesa, 1991; *Lejos de todas partes*. Lima, Universidad de Lima, 1994; *Aquí descansa nadie*. Lima, Colmillo Blanco, 1998; *Retratos de un caído resplandor*. Lima, El Santo oficio, 2002; *Flama y respiración*. Lima, PUCP, 2005; *El hilo negro*. Lima, Borrador Editores, 2008; *Una mesa en la espesura del bosque*. Lima, Peisa, 2010, y *Aguas ejemplares*. Lima, Borrador Editores, 2013.

³ En el caso de *Aguas ejemplares*, este volumen, publicado en el 2013, es la suma de tres poemarios publicados con anterioridad: *Las conversiones* (1983), *Cielo Forzado* (1988) y *Aquí descansa nadie* (1998).

Bachelard y Gilbert Durand ⁴. Al respecto, es imprescindible señalar que el empleo que hacemos de ciertas categorías de análisis (en especial las desarrolladas por Jung y Bachelard), se encuentra plenamente justificado por las propias características de la obra de López Degregori. Existen muchos símbolos e imágenes en esta poesía que son recreaciones bastante originales de lo que se conoce como “imágenes arquetípicas”, las que a su vez proceden y se relacionan con el “inconsciente colectivo”. Jung concebía al “inconsciente colectivo” como el estrato más profundo de la psique humana, inasequible a la consciencia en condiciones normales, y que no se origina en la experiencia individual sino que es innato, es decir, heredado e idéntico a sí mismo en los hombres y mujeres de todas épocas y lugares ⁵. Por su parte, el término “arquetipo”, que deriva del griego *arché* (origen) y de *typós* (modelo), se define como el contenido de lo inconsciente colectivo, o sea, aquellos factores impersonales y supraindividuales que forman parte de los misterios de la historia del espíritu humano y no del campo de las reminiscencias personales ⁶. Estos arquetipos se manifiestan en “imágenes arquetípicas” (llamadas también “imágenes primigenias”), las cuales poseen un carácter arcaico y colectivo y que, en tanto representación arquetípica, expresan un contenido del inconsciente colectivo ⁷. Un ejemplo ofrecido por el propio Jung es el del “arquetipo materno”: este arquetipo, siendo instintivo y común a los hombres de toda época y lugar, se manifiesta en “imágenes arquetípicas” de tipo positivo,

⁴ Estos autores, en especial los dos primeros, aparecen vinculados a lo que ciertos críticos y teóricos de la literatura conocen como “Poética de la imaginación o de la imaginario” (Wahnón Bensusan, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 157).

⁵ Alarco von Perfall, Claudio. *Diccionario de la Psicología de C. G. Jung*. Lima, Fondo Editorial de la USMP, 2011, p. 181.

⁶ *Ibídem*, p. 43

⁷ *Ibídem*, p. 166.

como una virgen o una santa, o negativo, como una bruja o un ser femenino malévol.

A diferencia de muchos continuadores del psicoanálisis de Freud, ni Carl Jung ni Gaston Bachelard -el otro nombre indispensable de nuestro estudio- se interesan por la biografía ni por la psicología del autor para el análisis e interpretación de los textos literarios. En el caso de Jung, él sostiene que la única relación posible entre el creador y su obra se produce en el nivel de lo que llama “el inconsciente colectivo”, donde las imágenes arquetípicas se encargan de establecer relaciones certeras entre los hombres y el mundo del cual proceden ⁸.

Jung y Bachelard, cada uno por su lado, van a aportar conocimientos útiles para el desarrollo de una crítica literaria psicoanalítica moderna y confiable ⁹. Es a esta crítica, en última instancia, a la que adscribimos buena parte de nuestros análisis sobre la poesía de López Degregori. Ella evita el biografismo y desdeña la idea de que la psicología del autor real sea necesaria para conocer el sentido de los textos de ficción. Como corriente teórica, busca poner de manifiesto la existencia de ciertos sentidos universales y estereotípicos en las obras, y que proceden de lo que Jung denominaba el “inconsciente colectivo”. Se trata, en suma, de una teoría que defiende la presencia de “imágenes arquetípicas” en los textos literarios.

Por otra parte, ningún estudio crítico debe prescindir del análisis formal de los poemas, de la estructura y de los recursos retóricos empleados en sus versos, pues ellos son, en última instancia, los responsables de la producción

⁸ Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, EDAF, 1996, p. 297.

⁹ Wahnón Bensusan, Sultana. *Op. Cit.*, p. 157.

de sentidos. Debido a esto, nuestro modelo teórico considera también los aportes de la moderna retórica general textual desarrollada, entre otros, por Stefano Arduini. En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*¹⁰, el lingüista italiano propone una retórica amplia que considera el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, íntimamente ligados con formas cognitivas de captación del mundo. Reformulando los antiguos preceptos aristotélicos sobre la retórica, Arduini va más allá del simple análisis de las figuras literarias y consigue articular el plano de la elocutio (figuras retóricas) al de la dispositio (estructura del poema) y al de la inventio (ideología o cosmovisión, que es donde podemos ubicar los conceptos psicoanalíticos de Jung, Bachelard y Gilbert Durand).

Volviendo a nuestro estudio, sostenemos, pues, que una de las maneras más acertadas (no la única, por supuesto) de interpretar la obra de López Degregori, donde se recrean con originalidad y arte muchas imágenes arquetípicas, es recurriendo tanto a la crítica literaria psicoanalítica de Jung, Bachelard y Durand, como a los aportes de la moderna retórica general textual de Stefano Arduini. Es necesario enfatizar desde un comienzo que emplearemos los conceptos de estos autores como categorías hermenéuticas y operativas para el análisis textual: no nos interesa demostrar la validez de un método teórico específico, sino avanzar en la comprensión de la obra de uno de los autores más representativos de la lírica peruana contemporánea. Priorizaremos el análisis de las imágenes recurrentes en la poesía de López

¹⁰ Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

Degregori, aquellas que reformulan o se relacionan con arquetipos como los del origen (el mar), los objetos de la casa (materia) y de la naturaleza (bosque).

Existen varias razones que justifican nuestro estudio. La principal se refiere a que, desde la publicación de *Un buen día* (1978) hasta su último libro, *Aguas ejemplares* (2013), el reconocimiento de la crítica a la obra de Carlos López Degregori, si bien ha ido en aumento, aún no se ha plasmado en un estudio íntegro que analice de manera amplia sus particularidades estéticas. Otra razón fundamental es nuestra aspiración a que el presente estudio ayude a una mayor difusión y a la mejor comprensión de esta obra -hermética y original-, por parte de la comunidad de lectores. Podemos mencionar también, y finalmente, una razón de orden metodológico. La crítica literaria psicoanalítica, de innegable raíz freudiana, alcanzó un desarrollo notable durante el siglo XX, de la mano de autores representativos como Carl Gustav Jung y Gaston Bachelard. Sin embargo, y pese a constituir una rama importante de los estudios literarios, ha tenido una pobre recepción en el Perú y ha sido escasamente empleada para el abordaje de las principales obras de nuestra tradición literaria. Si uno revisa los catálogos de las bibliotecas universitarias nacionales, comprobará que los proyectos de tesis que emplean metodologías cercanas a la que proponemos resultan casi inexistentes ¹¹.

Son dos las hipótesis principales que intentaremos demostrar en el presente estudio:

¹¹ Al respecto, un estudio que destaca con nitidez es la tesis de Camilo Fernández Cozman sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen (1989), y que luego publicaría bajo el título *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (Lima, Naylamp, 1990), con segunda edición en 2003 (Lima, Dedo Crítico). Se trata de un estudio que busca "...aprehender la significación onírica de diversas imágenes del poeta peruano", para lo cual utiliza aportes de Carl Gustav Jung, Mircea Eliade y Gaston Bachelard.

Primero: el agua, recreada en múltiples formas y variantes por un hablante lírico consciente de su labor escritural, es la imagen arquetípica más importante y recurrente de la poesía de López Degregori, y constituye el elemento primordial a partir del cual se articula todo el imaginario de esta obra.

Segundo: el imaginario de la poesía de López Degregori no solo se construye a partir del agua como imagen primordial, sino que hay una insólita y creativa reformulación de imágenes arquetípicas diversas y de gran significación, como la casa y sus objetos, bosques, ataúdes, etc.

Para demostrar estas hipótesis, adoptaremos un punto de vista interdisciplinario. Ello nos permitirá comprender la manera novedosa y creativa en la que los arquetipos procedentes del inconsciente colectivo han sido reformulados en la obra de López Degregori, una de las más originales de la lírica peruana surgida en la segunda mitad del siglo XX.

Premunidos principalmente de los aportes teóricos de la crítica literaria psicoanalítica de Jung, Bachelard y Gilbert Durand, así como de los alcances de la retórica general textual de Stefano Arduini, hemos dividido nuestro estudio en cuatro capítulos:

En el primero, “La crítica y Carlos López Degregori: la construcción de una imagen”, resumimos y analizamos la bibliografía crítica sobre la obra de López Degregori. Ningún estudio serio puede partir desconociendo los aportes críticos anteriores. Por el contrario, nuestro diálogo con la tradición será fundamental para establecer de manera correcta el estado de la cuestión, y para formular una agenda problemática que nos permita estudiar apropiadamente esta poesía.

En el segundo capítulo, analizaremos con detenimiento la relación entre la escritura de López Degregori y la poesía surgida en nuestro país en los setenta. Este acercamiento, de índole comparativo, será útil para comprender mejor las características de una obra considerada “insular” por buena parte de la crítica literaria, y para ubicarla adecuadamente dentro del contexto de la lírica peruana contemporánea. Se titula “Carlos López Degregori y la poesía peruana del setenta: una década que comenzó dos años antes”.

En el tercer capítulo, “La imagen del agua en la poesía de Carlos López Degregori: destino, madre, enterradora”, postulamos que la figura del agua, en sus diversas formas y variantes, es la imagen arquetípica más importante de esta obra. No proponemos que López Degregori utilice simplemente la imagen arquetípica del agua: sostenemos que la reinventa, que la recrea con originalidad y brillo artístico. De esta forma, la figura del agua sobresale y constituye el elemento primordial a partir del cual se articula todo el imaginario de su obra.

La poesía de López Degregori no se construye solamente a partir del agua como imagen primordial: hay en ella una reformulación ejemplar de imágenes arquetípicas distintas y de gran significación, como la casa y sus objetos, bosques, ataúdes, cajas, etc. Así pues, dedicaremos el último capítulo, “De la casa a la espesura del bosque: otras imágenes arquetípicas en la poesía de López Degregori”, al análisis pormenorizado de tales elementos.

Ningún estudio crítico, por ambicioso que sea, puede aspirar a la comprensión total y definitiva de una obra literaria. La escritura de López Degregori, una de las más complejas y originales de la lírica peruana contemporánea, excede, sin lugar a dudas, los alcances de cualquier asedio

hermenéutico. No ha sido ni es, por ello, nuestra intención agotar las posibilidades de análisis que sus versos ofrecen. Sí hemos querido precisar, en cambio, ciertas claves de interpretación de esta poesía a partir del análisis de algunos de sus componentes esenciales.

Quisiéramos finalizar recordando unas palabras formuladas hace ya muchos años por Antonio Cornejo Polar. El gran intelectual arequipeño afirmaba que la tarea fundamental de la crítica literaria es “revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y anima” ¹². Esta idea, defendida ardorosamente por el autor de *Escribir en el aire* hace ya varias décadas, permanece vigente y, en el presente estudio, hemos querido hacerla nuestra. Desde una perspectiva abierta, multidisciplinaria, nos proponemos revelar de qué forma la obra de López Degregori plantea una imagen sobre la condición humana a partir de la recreación de imágenes arquetípicas pertenecientes al inconsciente colectivo.

Lima, diciembre de 2013

¹² Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 10.

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA Y CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

Dentro de los estudios literarios, la crítica, entendida como la disciplina que se encarga del estudio y el análisis de las obras, mantiene una privilegiada posición de enlace, de intermediaria entre la teoría y la historia literarias. Teoría y crítica se relacionan puesto que la primera suministra las categorías de análisis que necesita la segunda para desempeñar su labor. Una vez analizadas y procesadas por la crítica, las obras se convierten en el material con el cual ha de trabajar la historia literaria, cuya función, como se sabe, es la de ubicar cada obra dentro de una cadena mayor y sucesiva (diacrónica) de textos.

Pero el valor y la utilidad de la crítica no se detiene allí: en cualquiera de sus dos facetas, la académica y la periodística, contribuye a la difusión y a un

adecuado conocimiento de las obras insertadas dentro de un determinado canon literario. De esta forma, se convierte en ese punto de enlace indispensable entre obra y lector, ya que permite a este último acceder y disfrutar de todo tipo de textos literarios, incluso de aquellos que, a primera vista, pueden resultar difíciles o incluso incomprensibles.

En el caso específico de Carlos López Degregori (Lima, 1952), la presencia de estudios preliminares o de prólogos que analizan su obra en al menos cinco de sus poemarios, no es algo gratuito: reafirma el valor que el propio autor, desde un principio, ha asignado a la crítica como herramienta necesaria para una adecuada comprensión de su obra por parte de la comunidad de lectores. En consonancia con ello, el propósito central de nuestro estudio es contribuir al conocimiento de la lírica de Carlos López Degregori, poeta, profesor universitario y autor él mismo de una serie de trabajos críticos y ensayos estimulantes sobre figuras centrales de nuestra literatura ¹³.

Como ningún estudio serio puede partir desconociendo las contribuciones críticas anteriores, nuestro objetivo en el presente capítulo será el de resumir, analizar y comentar las reseñas y artículos dedicados a la obra del autor de *Lejos de todas partes*. Asumiremos una postura abierta, una que nos ubique históricamente y nos permita entablar un diálogo enriquecedor con la tradición. Luego de ello, formularemos una agenda problemática que sirva

¹³ Sobre la labor crítica de López Degregori, podemos citar los siguientes libros: *Generación poética peruana del 60: estudio y muestra*. Lima, Universidad de Lima, 1998; *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima, Universidad de Lima, 2006; *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima, Universidad de Lima, 2010, y *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008*. Lima, Universidad de Lima, 2012.

como punto de partida para nuestra aventura hermenéutica sobre la poesía de uno de los autores peruanos más importantes surgidos en los años setenta.

Para una exposición más consistente, hemos dividido nuestro recuento en tres etapas o periodos: el primero aborda la recepción de la poesía de López Degregori durante los años setenta y ochenta; el segundo, en la década del noventa, y, el tercero, del dos mil en adelante. Tal segmentación en periodos no resulta gratuita: responde –como esperamos demostrar a continuación- a progresivos momentos de descubrimiento, consolidación y consagración de la obra de López Degregori dentro de la literatura peruana contemporánea.

I. LA CRÍTICA Y CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: AÑOS SETENTA Y OCHENTA

El primer poemario publicado por López Degregori data de 1978 y se tituló *Un buen día*. A primera vista, llama poderosamente la atención el total desconocimiento y desinterés que esta ópera prima originó entre la crítica de entonces. Tal vez, la respuesta lógica haya que buscarla en la escasa labor de difusión y en el posterior autosequestro que, según confesión del propio autor, sufrió buena parte de sus 450 ejemplares:

(...) *Un buen día* pasó casi desapercibido y un año después sentía sus textos abstractos, insuficientes y secos. Aparte de los volúmenes entregados a los generosos compradores de los bonos de prepublicación y de cinco o seis adquiridos en alguna librería por anónimos lectores, regalé la mitad de los 450 ejemplares de esa primera edición. El año 1981 secuestre los libros restantes y permanecieron

hasta fines de los noventa sellados en una caja en el garaje o desván de la casa de mi suegra entre muebles en desuso, trastos, juguetes, herramientas y ropa de tiempos pretéritos. Cuando vendieron la casa, la caja reapareció y destruí en un incendio personal muchos de los libros (...) ¹⁴

De esta forma, con escasos ejemplares circulando entre la comunidad de lectores, resulta comprensible el desconocimiento de la crítica y el largo silencio que sumió en el olvido a *Un buen día*, la ópera prima de Carlos López Degregori.

La suerte de su segundo poemario, *Las conversiones* (1983), fue distinta. Si bien no encontró una recepción mayoritaria, en razón de tratarse de un libro de autor aún desconocido y con una propuesta alejada de la radicalidad urbana de los horazerianos, sí fue recibido con interés por un sector de la crítica. En el prólogo que acompaña a la edición, Edgar O'Hara encuentra similitudes entre los poemas de *Las conversiones* y los de *Un buen día*: explica que en ambos casos hay una predilección por la anécdota, velada o transparente, que arrastra al lector y lo conduce a esa zona “en que nadie y todos nos reconocemos” gracias al poder de sugerencia de una poética hecha de retazos de obras clásicas y otros elementos exclusivos del poeta. Pero no se trata solo de similitudes: en *Las conversiones* se aprecia una superación, una maduración del yo, que se presenta como un ilusionista, un mago de la palabra que hace brotar de un tema el tema siguiente, y de una imagen austera un chorro sorprendente que interpela a los lectores en un diálogo interminable de significados posibles.

¹⁴ López Degregori, Carlos. *Aguas ejemplares*. Lima, Borrador editores, 2013, p. 11.

Dentro de la crítica –exclusivamente periodística- que se ocupó de este libro destaca “Carlos López Degregori: la otra margen”, de Peter Elmore ¹⁵, quien resalta el carácter insular del autor de *Las conversiones*: un poeta ajeno al vitalismo tan popular por entonces, reacio al vocabulario coloquial y a la contextualización exteriorista, y dueño más bien de una imaginería que, sin pretender deslumbrar, resultaba efectiva. “(...) López aspira a convertir sus poemas en espacios de indagación existencial y metafísica: las alusiones a la alquimia y la hechicería que hallamos en sus textos no nos parecen gratuitas, sino que apuntan a un “saber oscuro” específico de la poesía”. Al igual que O’Hara, Elmore sostiene que estos textos presentan anécdotas deliberadamente misteriosas y alegóricas. El yo poético es consciente de su labor: se reconoce poeta; sin embargo, la distancia entre la Poesía a la que aspira (ideal, limpia y perfecta) y las limitaciones que este yo manifiesta, originan un movimiento pendular en el que, por un lado, reconoce su labor condenada al fracaso, y por otro lado hace explícita su fe en la escritura.

En “Las conversiones de López Degregori” ¹⁶, Mito Tumi señala que el largo exilio de nuestro autor, quien había ido a estudiar Literatura en Colombia, lo habría librado de aquella lírica, tan común en sus colegas del setenta, “saturada de exteriorismos y coloquialismos y [que] naufragaba en el ripio de la cotidianidad (...)”. Para Tumi, las indagaciones y logros formales de *Un buen día* (versos desprovistos de lujos, pero herméticos y usados por el yo para el conocimiento de su propia identidad) se plasman también en *Las conversiones*, libro renovador, de “innegables excelencias formales” propias de un autor

¹⁵ Elmore, Peter. “Carlos López Degregori: la otra margen”. En: “Revista de la semana”, *El Observador*, 24 de julio de 1983, p. XIII.

¹⁶ Tumi, Mito. “Las conversiones de López Degregori”. En: “El caballo rojo”, suplemento dominical de *El diario de Marka* N°171, Año IV, Lima, 21 de agosto de 1983, p. 21.

distinto y único. El yo de estos versos abunda en reflexiones sobre el quehacer poético, única posibilidad frente al deterioro de la existencia y de un destino que se escapa a la voluntad de los hombres. Es más, en estos textos se plantea incluso la negación de la realidad inmediata: gracias al empleo de la metempsicosis, el poeta puede volverse ruiñón, gallo, cerdo, cuervo, con el fin de proseguir su travesía hacia el conocimiento del sentido de la existencia.

Alfonso Cisneros Cox ¹⁷, colega y compañero de ruta de López Degregori, escribe lo siguiente, a propósito de este libro: “*Las conversiones*, que posee tres partes, está estructurado hacia una meta que se resume en la última parte, titulada “El Pozo”: allí la voz lírica del autor refleja el deseo de llegar al ideal de lo puro y perdurable (...)”. Según Cisneros, la problemática planteada entre la realidad mundana y el deseo opera como una explosión de contrarios “que el poeta va explicando en una sucesión de imágenes intrincadas, herméticas y personales, propias de su vivencia singular”.

Un comentario que destaca por ir en contra de la opinión generalizada sobre el carácter insular de la poesía de López Degregori fue publicado por Ricardo González Vigil en su columna “Letra viva”, de *El Comercio* ¹⁸. Según González Vigil, si bien se trata de un valioso segundo poemario, tras un comienzo titubeante con *Un buen día*, no se puede afirmar que se trate de una poesía plenamente insular, como sostienen Peter Elmore y Mito Tumi. Ello sí, es una lírica alejada de lo coloquial, prosaico, narrativo e irónico propio de la mayoría de poetas del setenta. En cuanto al título, *Las conversiones*, alude al clásico “Metamorfosis”, al que se ha agregado “(...) un matiz alquímico de

¹⁷ Cisneros Cox, Alfonso. [sin título]. En: *Boletín de la Universidad de Lima*, N° 101, agosto de 1983, p. 3.

¹⁸ González Vigil, Ricardo. “A propósito de López Degregori”. En: *El Comercio*, setiembre de 1983, p. 22.

ascenso transfigurador (...)”, que permite al yo realizar un desdoblamiento ficticio de su personalidad gracias a ingeniosas alusiones a mitos, leyendas y fábulas tradicionales. Pese a las carencias y limitaciones de su voz, este hablante lírico se reclama heredero de “(...) una milenaria tradición que ve en el canto un itinerario hacia la iluminación”.

Resumiendo, entre la publicación del primer y del segundo poemarios de López Degregori, notamos una recepción por parte de la crítica que va desde el desinterés total, en *Un buen día*, a un interés mesurado en *Las conversiones*. Se trata de una crítica básicamente periodística, no académica. Tanto O'Hara, el autor del prólogo de *Las conversiones*, como Elmore y Tumi resaltan el carácter insular de la obra de López Degregori respecto de la poesía del setenta: se trata de un autor que rehúye lo coloquial, lo prosaico, y que se aleja del vitalismo tan frecuente en sus colegas del setenta, como los integrantes del grupo Hora Zero, por ejemplo. González Vigil es el único que está en desacuerdo con esta visión de una lírica insular, aunque reconoce en López Degregori particularidades que lo distinguen del común de poetas surgidos en aquellos años. Sobre las características de su poesía, destacamos la opinión de Elmore, para quien los versos de López Degregori son espacios de indagación de un yo quien, a lo largo de la obra, se reconoce como poeta y que opera con versos que construyen anécdotas misteriosas y alegóricas. Esta idea de una atmósfera de misterio presente en ambos poemarios es refrendada por Tumi y González Vigil. Este último, González Vigil, destaca también la presencia de un juego desdoblamiento de la personalidad del yo, quien en *Las conversiones* se vale de ingeniosas alusiones a leyendas y fábulas tradicionales. En lo formal, Tumi y Elmore resaltan el papel renovador cumplido

por López Degregori, quien trabaja con imágenes que si bien no pretenden deslumbrar al lector, sí resultan efectivas y se alejan del tono coloquial tan frecuente por entonces.

López Degregori publica su tercer poemario, *Una casa en la sombra*, en 1986. Resultan más bien escasas las reseñas sobre este libro. Entre ellas, la más importante es la de Luis Alberto Castillo ¹⁹, quien resalta la simbología personal de la que se sirve el poeta como medio de autoconocimiento, una simbología que incluye al agua, al árbol y a un sugerente bestiario “(...) en el que intervienen elementos que son identificados ya sea con la poesía, el poema o el poeta”. Para Castillo es clave la sección “Contra la autobiografía / Homenaje a Fernando Pessoa”, pues así como el autor de los heterónimos consideraba que la única biografía que importa está contenida en la obra misma, el yo de *Una casa en la sombra* se muestra en contra de aludir a situaciones de la vida del autor real. En varios versos se hace patente la idea de que el poeta (y su vida) solo existe en el poder de las palabras.

Una de las primeras críticas a *Cielo forzado*, su cuarto poemario, fue escrita por Eduardo Chirinos. En “Carlos López Degregori: una cierta fascinación por el horror” ²⁰, Chirinos reconoce una elaborada construcción y una sobria economía del lenguaje, además de la creación de un universo poético intransferible, presente ya desde su primer libro. El crítico señala que es imposible emparentar a López Degregori con algún referente de la poesía peruana; su insularidad (su singularidad) en parte puede deberse a su estancia en Colombia, pero incluso allí no hay referentes adecuados con los cuales

¹⁹ Castillo, Luis Alberto. “*Una casa en la sombra*. Carlos López Degregori”. En: *La palabra*, suplemento dominical de *Actualidad*, Lima, 3 de abril de 1988, p. 7.

²⁰ Chirinos, Eduardo. “Carlos López Degregori: una cierta fascinación por el horror”. En: *La República*, Lima, domingo 11 de setiembre de 1988, p. 9.

relacionarlo. En varios textos de *Cielo forzado*, Chirinos destaca el uso de un recurso muy empleado por nuestro autor: construir una anécdota, real o ficticia, luego de podar las puntas referenciales. “Como en sus libros anteriores, nos presenta un narrador cuyo relato está ostensiblemente diluido (diría acaso escamoteado) en aras de un efecto misterioso, o incluso dramático”. La referencia, en una de las secciones finales del libro, a personajes como Asunta, Amelia, Lucía o Hipólito Vicente, sirve para encubrir y delatar a un hablante lírico que nunca aparece como personaje, sino apenas como una voz.

Como los reseñistas anteriores, Ana María Gazzolo destaca en “Terrenal cielo de López” ²¹ la línea ascendente seguida por nuestro autor, desde *Un buen día* hasta *Cielo forzado*. En este último libro, los poemas “son meditados, trabajados hasta en la disposición espacial con absoluta exigencia y en ese proceso el sentido se ha ido enriqueciendo con signos propios, pero seguramente cada vez más herméticos”. En las cinco secciones del libro, la alusión al cielo –según Gazzolo- no se refiere a ningún Edén ideal, sino a un territorio agobiante y generador de temor y enfrentamiento. En este espacio del mal, el yo poético convoca y conjura los síntomas del deterioro y el acoso del hombre de nuestro tiempo.

Para Guillermo Niño de Guzmán ²², *Cielo forzado* se aleja bastante del común de poemarios publicados en los setenta. En sus versos se descubre un mundo caótico y pesimista a través de la mirada de un poeta que “(...) es consciente de que solo podrá superar la devastación apilando su ración diaria de palabras, construyendo ese muro sólido y compacto de lenguaje que le

²¹ Gazzolo, Ana María. “Terrenal cielo de López”. En: *Oiga*, 26 de setiembre de 1988, p. 68.

²² Niño de Guzmán, Guillermo. “*Cielo forzado* de Carlos López D.”. En: *El Comercio*, 2 de octubre de 1988, sección C, p. 3.

permitía defenderse y resistir el temporal que amenaza acabar con todo”. Este libro supone una profundización y un avance respecto de sus obras anteriores: López Degregori mantiene su visión del mundo, pero hay más solidez y coherencia literaria, hay una seguridad expresiva y una pericia en el trabajo con la palabra que ayudan a sostener su personal cosmovisión poética. Uno de los puntos altos lo constituyen los poemas en prosa, textos que valen tanto como prosas narrativa independientes que como pasajes cargados de lirismo y que sirven para complementar la atmósfera poética del conjunto.

Como vemos, entre la publicación de su tercer y cuarto poemarios, destaca el carácter limitado, en cuanto número de reseñas, que ambas publicaciones motivaron. Se trata de una crítica eminentemente periodística que destaca las cualidades de un poeta cuya obra se percibe todavía en proceso, aunque bien encaminado hacia la consolidación. Así como antes Gonzalez Vigil, O’Hara y Mito Tumi, ahora Castillo, Chirinos, Gazzolo y Niño de Guzmán comparten la visión de una obra continua, una poesía que, aunque conformada por libros independientes, no deja de ser unitaria en su intención. Las palabras de Castillo resumen bastante bien las ideas de los demás reseñistas sobre la poesía de López Degregori: se trata de una obra con una peculiar simbología de la que se sirve el poeta para acceder al auto conocimiento. En esta simbología destacan las figuras del agua y la del árbol, así como la de un bestiario en la que los diversos animales permiten una identificación con la poesía, el poema o el propio poeta. En cuanto al hablante lírico, Niño de Guzmán incide en la problematización del tema de la identidad: existe un universo caótico que es vislumbrado por un yo consciente de su oficio literario, y que ve en la poesía ese espacio de resistencia que termina siendo

trágico, pues el fin de las cosas igual ha de llegar. Desde otra perspectiva, Castillo reconoce la presencia de un yo no confesional, quien en textos como “Contra la autobiografía/homenaje a Fernando Pessoa”, se muestra en contra de aludir a hechos concretos de la vida del poeta. En el plano formal, es interesante el aporte de Eduardo Chirinos, quien resalta un recurso empleado con frecuencia en estos poemas: la presentación de una anécdota que no llega a ser una historia, ya que las puntas referenciales han sido anuladas, y que potencia la sensación de misterio y efecto dramático en los lectores.

II. CARLOS LÓPEZ DEGREGORI Y LA CRÍTICA EN LA DÉCADA DEL NOVENTA

Para Carlos López Degregori, el inicio de los noventa resultó bastante auspicioso. En 1990 obtiene el primer lugar en el I Concurso Nacional de Poesía-Premio Asociación Peruano Japonesa con su poemario *El amor rudimentario* ²³. La calidad del jurado, la alta convocatoria de participantes (hubo 289 manuscritos presentados), así como los antecedentes del ganador, hicieron que este libro fuera muy esperado por la crítica literaria de entonces.

La llegada de los noventa (década cabalística, pues no solo era la última del siglo sino también la última del segundo milenio) originó que varios críticos se aventuraran a especular derroteros nuevos por los que habrían de circular

²³ El jurado del Premio, que ha devenido en uno de los más importantes de nuestro país, fue presidido por Wáshington Delgado y estuvo conformado por Marco Martos, Antonio Cisneros, Pablo Guevara y José Watanabe. En el discurso de agradecimiento, López Degregori fue enfático en señalar que en los tiempos de crisis que vivía el Perú, el concurso no era solo noticia, sino un espacio que se abría para la cultura y el país. El hecho de que la publicación del poemario formara parte del premio, permitía que la obra llegara a los lectores, “(...) para que el poema y la palabra cumplan su ciclo”.

las propuestas literarias en Latinoamérica y el Perú. En este sentido, destaca Julio Ortega y su ensayo en dos entregas aparecido en *La República* bajo el título de “La literatura latinoamericana en los ‘90”²⁴. En la primera parte, dedicada a la poesía, Ortega señala que en los ochenta hubo una disputa entre una forma de leer complaciente, impuesta por el valor de entretenimiento del mercado, y otra más exigente, influenciada por las demandas artísticas y exploratorias de la escritura. Sobre los noventa, se muestra más esperanzado y apuesta por el desarrollo de la literatura, en especial de lo que llama “una nueva escritura de lo femenino”. Señala, además, nombres de algunos poetas en cuyas voces confía para elaborar la identidad literaria de los noventa. Por el Perú, menciona a Magdalena Chocano, Mirko Lauer, Enrique Verástegui y a Carlos López Degregori.

La Asociación Peruano Japonesa demoró la publicación de *El amor rudimentario*. Eduardo Chirinos²⁵ atribuyó tal retraso a la pobre situación editorial del Perú de aquellos años de crisis económica e inestabilidad política y social. Conciliador, anticipa algunos comentarios en base a un manuscrito del libro, “que el poeta gentilmente puso a nuestra disposición”. Para Chirinos, más que del quinto libro de López Degregori, se trataría de la quinta parte de un solo gran libro. En estos poemas, como en ciertos lienzos de Giorgio de Chirico, hay “(...) una invitación al encierro, una atmósfera cerrada y por momentos asfixiante que parece regirse por leyes que nada tienen que ver con el mundo exterior”. Encontramos personajes más parecidos a autómatas que pasean por un escenario desolador, pero sugerente y lleno de significados

²⁴ Ortega, Julio. “La literatura latinoamericana en los ‘90”. En: *La República*, Lima, 31 de enero de 1992, p. 17.

²⁵ Chirinos, Eduardo. “Invitación al encierro”. En: *Meridiano*, Lima, 11 de agosto de 1991, p. 20.

simbólicos. En el plano formal, algo que resalta es el acertado manejo de la reticencia, recurso que permite que sus poemas expresen más por lo que callan que por lo que dicen. Sobre el título del libro, Chirinos afirma que una lectura despierta nos permite interpretar “rudimento” no como “simplicidad”, sino como “aprendizaje” del amor: un amor desencantado y desprovisto de sus trampas para hallar “(...) la sucia pureza de la perversión”.

El amor rudimentario, publicado finalmente en 1991, origina una cálida recepción por parte de la crítica. Destacan las palabras de Javier Sologuren²⁶, quien desde una perspectiva próxima al psicoanálisis reconoce el carácter onírico de estos versos, con los cuales López Degregori plasma un estilo bastante personal. El “amor rudimentario” del título es el de las raíces que se internan en el suelo nutricio del instinto y de los sueños. Estas raíces son fuertes, elementales, inesperadas, pero siempre las mismas, afirma Sologuren, siempre renovadas por el poeta que las descubre gracias a palabras que son como teclas que despiertan en el lector sentimientos y visiones.

Más en la línea de autores como Eduardo Chirinos, Alonso Rabí²⁷ habla de la obra de López Degregori como de un proyecto personal que se plasma de libro a libro. De esta forma, *El amor rudimentario* consolida, en lo formal y expresivo, una búsqueda que venía gestándose desde *Un buen día*. Resalta ese punto de equilibrio alcanzado, que ni sucumbe a la pasión ni abusa de lo reflexivo. Un aspecto interesante, para Rabí, es que López Degregori no rehúye de lo coloquial, propio de la poesía del setenta, sino que lo enriquece con un gran dominio del ritmo, así como con la exactitud y precisión en el

²⁶ Sologuren, Javier. “El amor rudimentario”. En: *Gestión*, Lima, 12 de marzo de 1992, p. 19.

²⁷ Rabí, Alonso. “El amor rudimentario”. En: *La República*, Lima, 28 de abril de 1992, p. 15.

empleo del lenguaje: estos méritos alcanzan su punto mayor en el poema final, donde, según Rabí, se apoya la desgarrada ambigüedad del libro, esa que muestra que amor y poesía pueden llevar al éxtasis o al abismo.

En 1994, Carlos López Degregori –entonces con cuarentaidós años– decide reunir su poesía completa en un volumen titulado *Lejos de todas partes*²⁸. En el prólogo que acompaña al libro, Edgar O'Hara²⁹ saluda esta decisión y la considera acertada: a López Degregori hay que leerlo no en libros aislados, sino *in extenso*. Más que un autor de obras independientes, es uno de esos sustentadores de un proyecto literario vasto que se profundiza de libro a libro, y que tiene en el agua a su elemento fundador y recurrente. En efecto, para O'Hara, el agua anuncia la poesía de López Degregori desde el primer verso³⁰, el agua preside y alumbra cualquier acceso a la palabra poética, es el elemento primordial que todo lo limpia y purifica³¹. Cada uno de los cinco volúmenes incluidos en *Lejos de todas partes* (a los que se suman dos poemarios inéditos) constituyen un eslabón que define, explica y complementa al conjunto. Así, *Un buen día* (1978) expone las bases de esta poética: ocultamiento de lo anecdótico, preferencia por la composición como suma o distribución de imágenes y una obsesiva indagación en el Yo (uno y múltiple) por parte del hablante lírico. En *Las conversiones* (1983), su alejamiento del vitalismo, el vocabulario coloquial y la conceptualización exteriorista, acentúan la supuesta marginalidad del autor respecto de la poesía peruana. *Una casa en la sombra* (1986) representa bastante bien la idea de la poesía como una revelación de

²⁸ López Degregori, Carlos. *Lejos de todas partes*. Lima, Universidad de Lima, 1994.

²⁹ O'Hara, Edgar. "Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D.". En: López Degregori, Carlos, *Lejos de todas partes*, *Op. Cit.*, pp. 9-34.

³⁰ *Ibidem*, p. 19.

³¹ *Ibidem*, p. 17.

signos ambiguos, signos que muchas veces se ocultan a propósito a los lectores. *Cielo forzado* (1988) constituye una obra singular en la medida en que el gradual reconocimiento de la crítica hacia el autor coincide con “la huella más experimental de su palabra”. Finalmente, *El amor rudimentario* (1991) constituye un acertado diálogo –en clave poética- entre la lejanía geográfica y los afectos. Poesía hermética, elaborada con imágenes y símbolos ambivalentes, *Lejos de todas partes* constituye un ejemplo de lírica moderna y, a decir de O’Hara, es una invitación y un reto al lector, cuyo desafío máximo está en rehuir la complacencia para internarse en el centro mismo de lo que somos, en el translúcido poder de la palabra poética.

En una entrevista concedida a Enrique Sánchez Hernani ³², el propio López Degregori explica su (para muchos arriesgada) decisión de compilar una obra poética todavía en marcha como la suya, cuando apenas ha pasado los cuarenta años:

En realidad, *Lejos de todas partes* es un alto en el camino, es volver la vista atrás y recoger mis pasos. De otro lado, creo que *Lejos...* más que una obra reunida es un solo libro que he estado escribiendo durante dieciocho años. En esta perspectiva mis libros anteriores son capítulos que han ido apareciendo previamente, y que al final, sin yo proponérmelo, exigían una totalidad ³³.

La publicación de la obra completa de López Degregori genera una atención general y un gran número de comentarios (todos ellos favorables) entre la crítica literaria local. Así, Rocío Silva Santisteban ³⁴ saluda los 18 años

³² Sánchez Hernani, Enrique. “Lejos de todas partes: la poesía de Carlos López Degregori”. En: *Sí*, Lima, 27 de junio de 1994, pp. 44-45

³³ *Ibidem*, p. 44

³⁴ Silva, Rocío. “Libros”. En *Somos de El Comercio*, Lima, 25 de junio de 1994, p. 6.

de escritura poética del autor y se refiere a *Lejos de todas partes* como de una antología que recapitula libros y desecha algunos poemas, y en la que podemos hallar libros inexpugnables como *Las conversiones*, y relatos poéticos de gran factura como “A quien debemos temer”.

Jorge Eslava ³⁵ incide en lo inusual de que un poeta recopile y dé por definitiva su obra publicada apenas al llegar a los cuarenta; ese es, sin embargo, el propósito de *Lejos de todas partes*, libro que reúne “(...) la poesía más consistente y original surgida desde los setenta”. Coincidiendo con O’Hara, Eslava afirma que la poesía de López está alejada del vitalismo de sus compañeros de generación, y que se nutre de referentes de naturaleza tan diversa como enigmática, los cuales desembocan en una lírica tan pulida y perfecta como turbadora.

Alonso Rabí ³⁶ ubica a López Degregori dentro de los poetas insulares de la década del setenta, junto a José Watanabe y Abelardo Sánchez. Según Rabí, a diferencia de la radicalización verbal del colectivo Hora Zero, por ejemplo, López Degregori apuesta más bien por una poesía rica en el trabajo de imágenes próximas a lo onírico. Es una lírica que azuza al lector, que lo interpela presentándole un juego de ambigüedades a fin de que se comprometa en hallar el sentido de esos textos. Son constantes en esta poesía “(...) la fragmentación textual, la economía del lenguaje, la narratividad, cierto automatismo en las imágenes, el uso contenido de giros coloquiales, la presencia de personajes extraídos del imaginario medieval (hechiceros, cruzados, brujas, jorobados, arcabuceros), la ‘convivencia de los contrarios’,

³⁵ Eslava, Jorge. “Libros”. En: *Caretas*, Lima, 30 de junio de 1994, pp. 92.

³⁶ Rabí, Alonso. “Carlos López Degregori: Lejos de todas partes”. En: *El Comercio*, sección C, Lima, 3 de julio de 1994, p. 2.

(...), la reflexividad, la referencia constante al acto de escribir, la experiencia vital traducida en símbolos y atmósferas de particular densidad y una amarga ironía, sostén del diálogo con el lector”. Se trata de un libro que, desde el título, se vincula con la estética posmodernista: vemos en él la ausencia de paradigmas, lo imposible de lograr ese espacio que nos reconcilie con nuestra propia condición humana.

Cerca de los comentarios de Rabí, Jorge Coaguila ³⁷ hace notar que, si bien este volumen recoge la obra publicada hasta entonces por López Degregori, incluye también dos poemarios nuevos: *Sobre el brillor todavía de y Siempre es al sur*. El hermetismo que recorre los textos de *Lejos de todas partes* obedece, según Coaguila, “(...) a un discurso alusivo y simbólico no inmerso en la realidad inmediata”. La rara atmósfera del libro y lo insólito de su lenguaje se justificarían por su cercanía a lo mágico y lo onírico, rasgos que aproximan esta poesía con el Surrealismo. Las referencias sociales casi no existen en *Lejos de todas partes*, aunque sí hay poemas que reflejan los años oscuros de la violencia subversiva en nuestro país. Finalmente, Coaguila reconoce una fuerte inclinación por lo autobiográfico en poemarios como *Una casa en la sombra*, cuya atmósfera escéptica y ligada al desamparo y al desarraigo radical envuelven al yo poético.

En “*Lejos de todas partes: La poesía de López Degregori*”, Mito Tumi ³⁸ considera a este autor como una de las voces más importantes de la lírica peruana contemporánea. Su obra se aleja de la visión urbana y la dicción oral propias de la poesía del setenta y apuesta por una estética “(...) en la que el

³⁷ Coaguila, Jorge. “Al sur con López Degregori”. En: *Culturas: suplemento de Artes & Letras de La República*, Lima, 4 de setiembre de 1994, p. 27.

³⁸ Tumi, Mito, “*Lejos de todas partes: La poesía de López Degregori*”. En: *Revista, Suplemento Cultural de El Peruano*, Lima, 7 de noviembre de 1994, p. 5.

tono coloquial aparecía asordinado por un mundo interior expresado en imágenes fragmentadas y un tanto herméticas”. Tal singularidad, según Tumi, obedecería, por una parte, a su alejamiento del Perú para cursar estudios en la Universidad Javeriana de Colombia, y, por otra parte, a su concepción de la poesía como de una forma de autoconocimiento y una herramienta que, a través de símbolos (a menudo oníricos), permite la indagación de su peculiar mundo interno. Fundador y miembro principal del grupo La Sagrada Familia, “(...) López Degregori recurre a varios álgter ego, e incluso dialoga consigo mismo mediante un interlocutor identificado con sus iniciales, para interrogar a la realidad e indagar por los grandes motivos de la existencia, pues para él la poesía es vehículo de revelación y autoconocimiento”. Su universo poético está conformado por seres extraños con los que la voz poética entabla relaciones ya sean distantes o cónicas en medio de un tono general de pesimismo. Varios de los poemas de este libro son reflexiones sobre la escritura, único limbo – alejado de cualquier lugar- donde existe la armonía que permite al yo poético reencontrarse consigo mismo.

Yolanda Westphalen ³⁹ no difiere mucho de las opiniones de Tumi. Para ella, López Degregori “(...) trabaja logrando una interesante simbiosis de intelectualidad y emoción”. La voz poética de este libro se escinde de la realidad para así juzgar con perspectiva hermética e inconforme todo lo existente, desde lo más subjetivo (pasando por lo onírico) hasta los límites más dolorosos de lo externo. Hay una dualidad entre dolor y éxtasis, debido a que el poeta es consciente tanto del disfrute de saberse elegido y poseedor del don

³⁹ Westphalen, Yolanda. “Carlos López Degregori: Lejos de todas partes”. En: *El Dominical de El Comercio*, Lima, 8 de enero de 1995, p. 7.

de la palabra, pero también de pertenecer a una raza signada por la fatalidad y el lado oscuro de la vida. Se trata de una obra poblada de imágenes deformes construidas con frases inconexas, en donde predomina un permanente cuestionamiento metafísico que da forma a una poética que se desliza entre la marginalidad del absurdo, el súbito horror de lo extraño y la plenitud del deslumbramiento gozado como conciencia y lenguaje. En sus versos, López Degregori revela una insatisfacción ante lo fácil y, gracias al empleo de la reticencia, oculta tanto sus delirios como sus sueños, aunque los lectores no dejen de percibir su emoción poética y ese deseo de ir, a través del lenguaje, hacia el Ser, hacia ese lugar donde se unen realidad y fantasía.

En su personal recuento de obras literarias publicadas en 1994, Pablo Guevara ⁴⁰ afirma que la poesía de *Lejos de todas partes* es “fantástica”, pues se construye a partir de fragmentos a menudo dispares de realidad e irrealdad. Aquí radica gran parte del valor de la obra de López Degregori, según Guevara: añade misterio y excentricidad a un mundo chato y aburrido y, de este modo, se convierte en un poeta fundacional de una vertiente –la fantástica- aún sin cultivadores en nuestra tradición lírica.

Podemos hablar, entonces, de los noventa como de un tiempo de creciente consolidación de la obra de López Degregori, sobre todo a partir de la obtención del premio otorgado por la Asociación Peruano Japonesa a *El amor rudimentario*. En el periodo que va de inicios de los noventa hasta mediados de esa década, la crítica a su poesía continúa siendo netamente periodística. La mayor cantidad de reseñas escritas en este periodo están dedicadas a *Lejos de*

⁴⁰ Guevara, Pablo. “Poesía 1994: un sistema solar en formación”. En: *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 16 de enero de 1995, pp. 2-3.

todas partes, volumen que compila su obra completa. Un dato interesante es que gran parte de las opiniones sobre este libro coinciden con las ideas vertidas por Edgar O'Hara en el prólogo que acompaña a la edición. Así como O'Hara, Chirinos y Alonso Rabí consideran que la obra de López Degregori debe ser leída en conjunto, como un proyecto de largo alcance y no como libros aislados. O'Hara resalta como bases de esta poesía el ocultamiento de lo anecdótico, la obsesiva indagación del yo sobre su identidad y su situación en el mundo, así como la presencia de elementos de naturaleza iniciática como el agua. La reticencia como figura empleada de modo recurrente en esta obra es reconocida por Chirinos y Mito Tumi. Todos los críticos, a excepción de Alonso Rabí, subrayan la intención de huir del giro coloquial en sus versos, recurso generalizado entre los poetas del setenta, como los miembros del colectivo Hora Zero, por ejemplo. La presencia de una atmósfera misteriosa y próxima a lo onírico en esta obra es otra de las características señaladas por casi todos los críticos. Tumi y Westphalen, reconocen, asimismo, la irrupción de un yo que tiene plena conciencia de su condición: se sabe poeta, aunque también se sabe perteneciente a una especie signada por la fatalidad. El lenguaje es ese camino por donde el yo marcha hacia el Ser, único espacio donde fantasía y realidad pueden llegar a encontrarse. Hay que anotar, finalmente, el aporte de Alonso Rabí, quien ubica por primera vez a López Degregori como figura central de la poesía surgida en los setenta, junto a Verástegui, Watanabe y Sánchez León.

La primera crítica propiamente académica sobre la obra de López Degregori se titula “‘Qué puede uno en el límite conceder’. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori”, y fue realizada en 1995 por

el filósofo y profesor universitario Fermín Cebrecos ⁴¹. A través de nueve subcapítulos, Cebrecos realiza una interesante lectura hermenéutica de gran envergadura sobre *Lejos de todas partes*. El primer subcapítulo, “El desembarazo del propio yo”, es un acercamiento a la situación del yo poético en esta obra. Según Cebrecos, la mayoría de poemas testimonian un silenciamiento del yo subjetivo (es decir, del yo de la autobiografía anecdótica, real) para privilegiar el surgimiento de una voz que, a través de la indagación que realiza, consigue identificarse con la condición humana. Hablamos entonces de una universalización de la experiencia del hombre a partir de las vivencias del yo poético: el yo individual se identifica, de esta forma, con el *alter ego* de la humanidad en su conjunto ⁴². Así como el yo universaliza su condición hasta convertirse en representante de nuestra especie, los lugares geográficos mencionados solo son excusas para remontarse a un espacio y un tiempo carentes de referentes concretos y que, por ello mismo, se identifican con coordenadas universales de la condición humana ⁴³.

El segundo subcapítulo, “Un escepticismo radical”, puede verse como una consecuencia del subcapítulo anterior. La indagación del yo, aquello que lo emparenta con la universalización del ser del hombre, obtiene como respuesta el descubrimiento de un espacio áspero y desolado donde solo arraiga el escepticismo. El yo de *Lejos de todas partes* será “(...) testigo de una búsqueda (*skepsis*) permanente y esclarecedora de unas raíces en las que se hunde la condición humana y de las que, por su indescifrable opacidad, se

⁴¹ Cebrecos, Fermín. “‘Qué puede uno en el límite conceder’. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori”. En: *Humanitas. Revista de la Facultad de Psicología* n° 33, julio-diciembre de 1995, pp. 17-75.

⁴² *Ibidem*, p. 36.

⁴³ *Ibidem*, p. 37.

deriva el escepticismo”⁴⁴. Tal escepticismo, según Cebrecos, arraiga en el yo frente a nuestra propia condición mortal, frente a las posibilidades del lenguaje poético, frente al amor y ante los anuncios escatológicos, o sea, ante los mensajes religiosos que se refieren a la salvación del alma.

El tercer apartado, “Originariedad y originalidad en CLD”, considera la cuestión del origen y el ser del hombre en *Lejos de todas partes*. A través de la imagen recurrente del agua como entidad prístina, purificadora, López Degregori alcanza a devolver al lenguaje su pureza significativa original. Los versos, de gran calidad estilística, logran insertarse en la condición humana y, de esta forma, encarnan en una voz común gracias a la cual consigue comunicarse⁴⁵.

En el cuarto subcapítulo, “La contingencia del tiempo”, se analiza la conciencia de la finitud del tiempo en *Lejos de todas partes*, conciencia de la que el yo deja constancia desde la primera página del libro. De acuerdo con Cebrecos, la apuesta por la palabra justa, precisa, tiene que ver con la fijación instantánea de perdurabilidad. Es decir, el trabajo con la palabra, si bien notable, se concibe apenas como un juego perdido de antemano frente a la efímera estructura de todo cuanto existe⁴⁶.

Los siguientes subcapítulos, “La poesía como lenguaje de la insuficiencia”, “La pretensión cognitiva de la poesía”, “La dimensión catártica de la poesía”, “La poesía como ‘hija del tiempo presente’” y “El ‘sur’ como recuento final”, están dedicadas a analizar, desde diversas perspectivas, el lenguaje poético de *Lejos de todas partes*. De esta forma, Cebrecos demuestra, entre

⁴⁴ *Ibídem*, p. 40.

⁴⁵ *Ibídem*, p. 58.

⁴⁶ *Ibídem*, p. 59.

otros aspectos, que la obra de López Degregori constituye una crítica radical de aquellos lenguajes racionales que, amparados en su supuesta “cientificidad”, se arrogan el derecho a decidir lo que puede o no decirse, manteniendo para sí mismos la supremacía de lo cierto. Además, una lección que se extrae es que la poesía constituye el descubrimiento de una realidad “opaca” para otras disciplinas, así como una deformación intencional del lenguaje, sobre todo cuando se refiere “(...) a lo que no se puede decir con medios diseñados para ámbitos perfectamente discernibles” ⁴⁷. *Lejos de todas partes* es una poesía valiosa que inventa una realidad cercana a mundos insólitos y que está hecha con elementos de una cotidianeidad aparente, pero que pese a ello (o gracias a ello), resulta comunicable.

Por otro lado, la obra de López Degregori se inserta dentro de un arte (el moderno) caracterizado por romper esquemas positivistas a través de un lenguaje catártico y de gran poder encantatorio. Así pues, esta lírica constituye un ejercicio de lucidez que consiste en purificar la visión de lo que rodea al hombre. Se trata de una escritura que puede ser parangonada con un exorcismo de naturaleza similar a la religiosa ⁴⁸, solo que este ejercicio catártico, purificador, no ofrece curas definitivas. Finalmente, la lírica de López Degregori, según Cebrecos, es “hija” del tiempo presente de la posmodernidad y como tal se ubica en un territorio situado entre la racionalización y la subjetividad del hombre, entre las ansias de unidad y la confirmación de una concepción fragmentaria del mundo y del ser humano. Desde esta perspectiva, la poesía de *Lejos de todas partes* constituye una reconciliación que, realizada

⁴⁷ *Ibídem*, p. 64.

⁴⁸ *Ibídem*, p. 67.

a través del lenguaje, permite a los lectores el esclarecimiento y exposición coherente de la realidad y del ser del hombre.

En 1997, Carlos López Degregori obtiene el primer lugar en el concurso internacional de poesía “El Olivo de Oro” ⁴⁹, convocado por la municipalidad de San Isidro, con su libro *Aquí descansa nadie*. El interés de la crítica de entonces es unánime y se refleja en la cantidad de entrevistas efectuadas a López Degregori, así como en la generosa cantidad de reseñas y noticias en torno a dicho premio, que logró un total de más de 746 trabajos concursantes del Perú y otras partes del mundo hispanohablante. Un año después, *Aquí descansa nadie*, su séptimo poemario, aparece publicado.

Así como en algunos de sus libros anteriores, hay un prólogo que antecede a los poemas y que sirve de apoyo a los lectores, quienes de esta forma pueden acercarse mejor a la peculiar naturaleza de unos versos arcanos, sugerentes y elusivos a un tiempo. El autor del prólogo, Américo Ferrari, resalta la insularidad de López Degregori, poeta cuyos antecedentes son difíciles de precisar y que, si de una tradición participa, es de la “tradición de la ruptura”, propia del arte latinoamericano moderno. *Aquí descansa nadie* puede verse como una continuación de *Lejos de todas partes*, a cuyo cuerpo, vaticina el prologuista, terminará integrándose, a la manera de *Hojas de hierba*, de Whitman, o para referirnos al contexto hispanoamericano, a *Poesía vertical*, de Roberto Juarroz, *Vida continua* de Javier Sologuren y *Poesía escrita*, de Jorge Eduardo Eielson. De acuerdo con Ferrari:

⁴⁹ Compartido con Eduardo Chirinos.

Los poemas desrealizantes de CLD, apólogos sin moraleja y sin lugar ni sujeto cierto, historias que parecen haber saltado fuera de la historia, se ven descentrados o desorbitados por una voluntad implacable de extrañamiento u ocultamiento que atañe tanto a la escritura (imágenes sorprendentes por lo alejado de sus términos, adjetivación exigua destituida de toda referencia lógica a nombres que a veces descalifican en vez de calificar –cabezas prestadas, mirada digital, pájaros carbónicos, cielo forzado, lluvia aherrojada, bala cantora, saliva confabulada, jorobadas mariposas-, o referencias sesgadas a improbables referentes), como al objeto de la escritura que los escribe: paisajes y personajes ‘en trompe-l’oeil’, sucesos sin sucesión, situaciones sin sitio y sitios imprecisos como Loraine (“Loraine no existe” pero “podríamos estar sentados en Loraine”, “esta vez en otro espacio”, en “alguna improbable dirección imaginaria”, se lee ya en un texto del primer poemario, *Un buen día* ⁵⁰.

Para explicar los méritos de *Aquí descansa nadie*, Ferrari retoma ciertas ideas de Cebrecos y destaca la presencia de un ambiguo juego de espejos entre la persona y el personaje, entre el yo que escribe y ese alguien que termina siendo, como sugiere el título, “nadie”. Ser y nada, tiempo e intemporalidad prodigándose significados que circulan de poema en poema, términos que se afirman y se niegan y al final se transforman en su contrario ante el lector, produciendo un movimiento de contrastes que constituyen una de las líneas directrices del poemario. Otro elemento fundamental que contribuye a la singularidad del libro tiene que ver con el empleo insólito de las metáforas. En sus versos, es común el acercamiento de dos o tres términos cuyos significados resultan heterogéneos y distantes y que, sin embargo, en razón de su recurrencia, cumplen una función estructurante. Así, por ejemplo, no es extraño que un vocablo como “cicatrices” se fusione con “nieve”, y este con “palabra”, confluencia compleja y dispersa, pero cuya unión se convierte en

⁵⁰ Ferrari, Américo. “La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada”. En: López Degregori, Carlos, *Aquí descansa nadie*, Lima, Colmillo Blanco, 1998, p. 11.

un reto de resemantización del lenguaje en su conjunto, lo que da como resultado una obra poética que Ferrari no duda en adjetivar como “magistral”.

En una de las primeras reseñas sobre *Aquí descansa nadie*, Jorge Eslava ⁵¹ afirma que la poesía de López Degregori “(...) revela no la sombra que proyecta su persona, sino una sombra anterior –arcana y plural, mutante y misteriosa-”. Asimismo, resalta la narratividad de sus versos, donde se despliegan historias densas y pobladas por criaturas que deambulan por parajes solitarios y que cargan el peso de una culpa en un mundo sin sentido. Se trata de breves biografías de seres sin nombre, o nominados como “Víctima”, “El afortunado o “Nadie”, y cuyas señas son la fatalidad y el olvido. También destacan los escenarios, prosigue Eslava, desde túneles enloquecedores hasta bosques de espinas y mares infestados de ahogados. La atmósfera global es la de un “hermoso caos” en donde mana sangre y donde, finalmente, se concentra una poesía que es a un tiempo honda y original.

En la línea favorable de Eslava, Abelardo Oquendo ⁵² destaca la curiosa textura del objeto libro: “(...) negro y mate, de tacto áspero y anonimato aparente...”. Coincide con Américo Ferrari en el prólogo, sobre todo cuando afirma que la poesía de López Degregori es radicalmente original y sin antecedentes claros en nuestra literatura, y que si su poética obedece a alguna tradición, esa es la “tradición de la ruptura” señalada por Octavio Paz. A Oquendo le resulta sugerente esta idea de poetas latinoamericanos modernos que vuelven la espalda a sus antecesores en su afán por encontrar una voz propia; sin embargo –concluye- estas ansias de originalidad presentes en *Aquí*

⁵¹ Eslava, Jorge. “El poeta no descansa”. En: *El Sol*, Sección B, Lima, 12 de julio de 1998, p. 9.

⁵² Oquendo, Abelardo. “Inquisiciones”. En: *La República*, Lima, 21 de julio de 1998, p. 21.

descansa nadie no son patrimonio exclusivo del arte de nuestro tiempo: siempre han existido, por lo menos en el caso de los poetas verdaderamente trascendentes en cualquier idioma.

Así como Oquendo, en la sección de reseñas de *El Comercio*⁵³ Ricardo González Vigil también resalta el aspecto físico del poemario: libro objeto de tiraje limitado (350 ejemplares) y cuya “(...) doble tapa semejara la tumba de un mundo y la de un personaje de mil años”. En cuanto a su contenido, destaca la narratividad del conjunto, concentrada en historias mínimas, y en las que se puede rastrear –según el propio López Degregori– el ambiente de pesadilla y horror de la lírica de José María Eguren. Se trata de un conjunto de poemas sobre el desamparo, en los que el autor realiza una exploración existencial tanto de su propio lado oscuro como del resto de personas.

Tulio Mora⁵⁴ dedica un interesante análisis a *Aquí descansa nadie*. Resalta la “voluntad totalizadora” de un proyecto que se plasma en esa “(...) tentación constructivista que se materializa en discursos cohesionados en la unidad de un libro”. Citando el prólogo de Américo Ferrari, recuerda que el título, *Aquí descansa nadie*, ya identifica o relaciona la idea de un sepulcro con la presencia de una ausencia (“nadie”). Con originalidad y personalidad creativa, López Degregori, miembro destacado de la poesía del setenta, trabaja una estética plena de oposiciones como centro/periferia y dentro/fuera. Hay en sus poemas un discurso aparentemente realista, pero en el que se instala un absurdo que no necesita recurrir al fácil recurso del peor surrealismo para ser efectivo. La unidad de este volumen se logra, entre otros factores, gracias a

⁵³ González Vigil, Ricardo. “Aquí descansan las palabras de Carlos López Degregori”, Sección C, Lima, 26 de julio de 1998, p. 3.

⁵⁴ Mora, Tulio. “López Degregori y Nájar: la voluntad totalizadora”. En: *Cambio*, Lima 9 de agosto de 1998, p. 16.

símbolos fijos que sirven como verdaderos hilos conectores que relacionan un poema y otro. Tulio Mora percibe, en *Aquí descansa nadie*, una inquietante atmósfera de desesperanza y erosión de las nociones tradicionales de realidad.

Como antes Abelardo Oquendo, Marco Martos ⁵⁵ destaca la peculiar estructura del objeto libro, “(...) de doble tapa que sigue un diseño del artista argentino Héctor Ameal, donde impera el negro”. El yo de estos poemas es identificado como una voz de mil años que ha decidido contar a los lectores las muchas cosas que ha visto a través de historias condensadas. Es una voz que habla desde la oscuridad, lo que crea un correlato innegable entre la tinta china del libro y la negra voz que, a fin de cuentas, es la de todos nosotros. Martos considera el prólogo de Ferrari indispensable para ayudar a la comprensión de *Aquí descansa nadie*, tanto como lo fuera en su momento el prólogo de Antenor Orrego a *Trilce*. Precisamente, se muestra de acuerdo con Ferrari en el sentido de que este volumen no significa una ruptura con su obra anterior, sino que prosigue la voluntad de construir una obra única, plasmada ya en *Lejos de todas partes*. Cerca del psicoanálisis, este libro muestra el lado oscuro del hombre del que poco sabemos, salvo que es una frontera primitiva llena de violencia inexplicable, irracional, y que López Degregori es capaz de conjurar a través del arte de la palabra.

Para Javier Ágreda ⁵⁶, este poemario apela a una singular narratividad que se apoya en imágenes fantásticas y símbolos plurisignificativos (a menudo de naturaleza onírica): con ellos se presentan personajes que han vivido

⁵⁵ Martos, Marco. “López Degregori: la poesía de la oscuridad”. En: *Expreso*, Lima, 2 de agosto de 1998, p. 7.

⁵⁶ Ágreda, Javier. “Esperando el milenio”. En: *Domingo de La República*, Lima, 2 de agosto de 1998; p. 39. Ágreda también comenta *Aquí descansa nadie*, con ideas muy parecidas a estas, en la sección cultural de *El Peruano*, Lima, 12 de agosto de 1998, p. A-10.

nefastos episodios en el pasado, aunque sus historias apenas aparezcan insinuadas en los textos. *Aquí descansa nadie* es un libro hermético que se torna aún más complicado por el empleo indistinto de las personas gramaticales que confunden al autor con el yo poético, el narrador y los otros personajes. La problematización del vínculo entre el sujeto “real” y el yo poético, así como el cultismo y el virtuosismo formal, constantes en la obra de López Degregori, también se dan en este volumen, pero subordinadas a la intención de expresar la soledad y desamparo de la humanidad de fines del milenio. Un aspecto novedoso en *Aquí descansa nadie* (y que señala un cambio en esta lírica predominantemente metafísica), es que sus versos privilegian tanto la narratividad como el desarrollo de una tesis central. En su afán de originalidad, finaliza Ágreda, la obra de López Degregori se emparenta con antecedentes de la talla de Vallejo o Jorge Eduardo Eielson.

En “La lógica de la nada y López Degregori”, Iván Ruiz Ayala ⁵⁷ afirma que *Aquí descansa nadie* es uno de los libros más originales escritos en el Perú de los noventa. Se muestra de acuerdo con Américo Ferrari en el sentido de que, valiéndose de materiales como la ausencia, el vacío, el ser de nada, López Degregori ha construido una poesía llena de misterio. Nadie es protagonista de estos poemas, donde nada ha sucedido nunca. Lo interesante, según Ayala, es que estos hechos “(...) cuasi ontológicos” han sido enunciados ni grave ni filosóficamente, sino de forma usual y corriente. Se trata de una poesía esquiva, donde lo contradictorio y lo paradójico son hechos corrientes. La voz poética marcha hacia lugares inexistentes y a tiempos inubicables, pero

⁵⁷ Ruiz Ayala, Iván. “La lógica de la nada y López Degregori”. En: *El Comercio*, Sección C, Lima, 23 de agosto de 1998, p. 9.

paralelamente se asume como finita: de allí el título, *Aquí descansa nadie*, que recuerda tanto a un epitafio como a un testamento, uno del caos y la nada.

Cerca de las opiniones de Ágreda, Alonso Rabí Do Carmo ⁵⁸ considera que la poesía de López Degregori se apoya en dos ejes principales: la negación y el hermetismo. La negación corresponde a la actitud del sujeto frente a la realidad, mientras que el hermetismo es resultado de la búsqueda expresiva del poeta. Su lírica, si bien próxima a la narratividad, es experimental, lo que se traduce en a) un reto constante al lector para que este halle el sentido de lo que lee, y b) un lenguaje lleno de automatismos y tensiones que son el resultado de los frecuentes desencajes verbales y el recurso de la expectativa frustrada. Todas estas características se hallan en *Aquí descansa nadie*, según Rabí, pero complementadas con un elemento nuevo: una puesta en escena donde personajes agoreros y fantasmales rodean al lector y lo sumergen en una atmósfera de “desrealidad”, de angustia y muerte.

Ana María Gazzolo ⁵⁹ resalta el cariz de epitafio de *Aquí descansa nadie*. En varios poemas se da la presencia de un ambiguo yo que juega con la idea de ser “nadie” y, al mismo tiempo, ser el enigmático “poeta de mil años”. A través de un juego de enumeraciones e imágenes que se multiplican sin cesar, el lector participa de un constante andar hacia la nada, hacia el inevitable vacío del sinsentido, lo que otorga al conjunto un tono apocalíptico. En algunos poemas es evidente la presencia de un yo masculino que remite a la idea del género humano. En otros textos, en cambio, se introduce un “tú” que remite a una voz femenina, lo que sugiere la presencia de imágenes primordiales que

⁵⁸ Rabí, Alonso. “Aquí descansa nadie: Carlos López Degregori”. En V&B de *El Comercio*, Año 4, N° 173, Lima, 28 de agosto de 1998, p. 22.

⁵⁹ Gazzolo, Ana María. “Conciencia del fin”. En: *Debate*, volumen XX, N° 102, Lima, setiembre-octubre de 1998, p. 70.

representan lo maternal-divino, así como la recurrencia a ciertos cultos primitivos. Es frecuente el empleo de palabras como “frío”, “nieve”, “blanco” y “luna”, que se corresponden con la atmósfera helada y nocturna del libro. El yo poético es un ser que huye o que realiza una serie de desplazamientos caracterizados por un afán de búsqueda sin fin. Afirma Gazzolo:

(...) Todos los desplazamientos propuestos se ubican en estos dos ejes; uno horizontal, en el sentido del tiempo o hacia atrás, y otro vertical, o en profundidad, que niega el transcurso pero apunta a la hondura de la experiencia y del conocimiento, a la relación entre la superficie y la poderosa dimensión de lo oculto, con la que se conecta, además, el tema de la cicatriz.

Aunque Gazzolo no lo expresa abiertamente, la cicatriz parece ser un poderoso símbolo de connotaciones psicoanalíticas en *Aquí descansa nadie*: representa esa marca que el tiempo deja en nuestro espíritu, esa rajadura por la que se escapa la vida y por la que parece mostrarse la muerte.

En resumen, los años noventa pueden verse como el inicio de la consolidación de la obra de López Degregori. La obtención del premio “El olivo de oro” -así como antes ocurrió con el premio de la Asociación Peruano Japonesa- es saludada por la crítica de entonces y suscita toda suerte de comentarios favorables. En la segunda parte de la década, aparte de la ya mencionada obtención de “El olivo de oro”, un hecho significativo es el primer artículo propiamente académico que Fermín Cebrecos dedica a la poesía de López Degregori. En este estudio hermenéutico, Cebrecos destaca la presencia de un yo poético escéptico que rehúye lo anecdótico y silencia lo autobiográfico para hacer surgir una voz que identifique a todos los hombres.

Cebrecos demuestra que, así como ocurre con el yo, también la referencia a tiempos y lugares concretos, muy poco frecuentes, son apenas pretextos que remiten a espacios y tiempos generales que funcionan como coordenadas de la condición humana. Para Cebrecos, la poesía de López Degregori inventa una realidad próxima a mundos insólitos y arcanos, pero fabricados con elementos de una cotidianidad aparente. Se trata de un lenguaje catártico que, de forma efectiva, realiza una crítica a la insuficiencia del lenguaje científico que se asume como el privilegiado depositario del saber.

Aparte del estudio de Fermín Cebrecos, el segundo acercamiento crítico de carácter académico corresponde a Américo Ferrari, autor del prólogo que acompaña a *Aquí descansa nadie*, el último volumen publicado por López Degregori en los noventa. Ferrari resalta el carácter insular de su propuesta, una poesía casi sin antecedentes que participa de la “tradición de la ruptura” y que puede verse como una obra unitaria conformada por varios poemarios sucesivos que funcionan como capítulos de un solo libro vasto y general. La mayoría de críticos de entonces comparten en gran medida la óptica de Ferrari. Al respecto, Marco Martos afirma que este prólogo es indispensable para comprender el sentido del libro. Martos también tiene el acierto de ser el primero en señalar una posible (y fuerte) cercanía de esta obra con el psicoanálisis. Eslava y Ágreda aportan al sentido general de la poesía de López Degregori al incidir en el carácter narrativo de sus versos, los que se apoyan en imágenes y símbolos diversos para crear una atmósfera que destaca por su hermetismo y su oscuridad próxima a lo irracional. Ruiz, Mora y Rabí, apoyándose en las ideas de Ferrari, hablan de una estética marcada por el pesimismo y señalan la presencia de un hablante lírico que, consciente de su

labor creativa, se mueve entre la negación de la realidad y una suerte de hermetismo expresivo. Finalmente, son interesantes las palabras de Gazzolo, quien aunque escribe sobre *Aquí descansa nadie*, aporta ideas que bien podrían aplicarse a toda la poesía de López Degregori. Ella incide en la presencia de imágenes diversas e inquietantes que se multiplican y que dan a esta obra un tono apocalíptico. Aunque sin hacerlo explícito, Gazzolo resalta también la presencia de elementos de connotaciones psicoanalíticas como la cicatriz y otros de naturaleza arquetípica como el agua, que sirven al yo como vehículos de indagación en un mundo sin sentido y en medio de un afán de búsqueda que parece no tener fin.

III. LÓPEZ DEGREGORI Y LA CRÍTICA LITERARIA DESDE EL DOS MIL EN ADELANTE

La consolidación de la poesía de Carlos López Degregori prosigue y se acrecienta desde comienzos del 2000 hasta el presente. Con siete libros publicados, la aparición de *Retratos de un caído resplandor* (Lima, El Santo Oficio, 2002) origina una inmediata y amplia recepción por parte de la crítica literaria.

En su columna semanal “Letra de cambio”, Diego Otero ⁶⁰ resalta algunas constantes de la obra de López Degregori: creación de un universo opuesto a la visión exteriorista y politizada de sus antecesores inmediatos, ausencia completa de ironía y humor, desinterés por el comentario político y

⁶⁰ Otero, Diego. “Letra de cambio”. En: *El Dominical de El Comercio*, Lima, 2 de junio de 2002, p. 5.

falta de ambición del poema totalizante, tan frecuente en los poetas del setenta. “(...) Hay, por el contrario, una suerte de visita guiada por una ciudad que es un espacio emocional o, más precisamente, una escenografía de los sentidos”. Esta obra, prosigue Otero, es a un tiempo arqueología y fundación: aparecen personajes que son como fantasmas en medio de una ciudad muerta. Dichas constantes se repiten en *Retratos de un caído resplandor*, solo que este poemario presenta la novedad de una voz cada vez más desnuda: es la historia biográfica de Carlos Alberto –*alter ego* del poeta- contada a través de un hilo conductor que está hecho de deseo, de sombras y espejismos. La narratividad de sus versos apenas se percibe y, no obstante, tiene el poder de sabotear las posibilidades dramáticas del conjunto, de desargumentarlo, algo que, en las manos experimentadas del autor, resulta intencional.

De modo complementario a Otero, Javier Ágreda resalta el interés creciente de la crítica por la obra de López Degregori, tributaria de los poetas simbolistas, de Pessoa y Eliot. Libro construido sobre una cierta narratividad que se apoya en imágenes fotográficas, *Retratos de un caído resplandor* es la historia de aprendizaje de Carlos Alberto: una suerte de descenso a lo profundo junto a Purísima, Fulgor y Aldana, tres mujeres que, sucesivamente, marcan las etapas de la historia. Pese a la narratividad, lo anecdótico permanece casi siempre oculto y solo se refleja en pequeñas imágenes que se entienden como evocaciones del yo. A diferencia de sus libros anteriores, este poemario presenta versos más breves y en ellos se ha intensificado el empleo de la reticencia. Además, la imaginería -abundante en *Lejos de todas partes*-, se ha reducido a elementos básicos como el agua, y a símbolos de naturaleza

incierto. Estos cambios formales, según Ágreda, convierten a *Retratos de un caído esplendor* en el poemario de López Degregori más fácil de entender.

Para Ricardo González Vigil ⁶¹, lo primero que resalta de este libro es el cuidado de la edición, en donde nada ha sido dejado al azar: ni el color de la carátula, ni la distribución de las fotos del autor en distintas etapas de su vida, ni las imágenes de mujeres desnudas que hacen pensar en los amores idealizados del yo poético. Existe una vertebración entre lo visual y lo escrito desde la propia dedicatoria (“santo es el mar y santos son Carlos Alberto, Purísima, Fulgor, Miranda, Aldana a ellos y a ellas dedico este libro en el cuadragésimo octavo año de mi edad”), dedicatoria que sacraliza el amor humano, asociándolo con el flujo de la existencia que es simbolizada por el mar. Como Otero y Ágreda, González Vigil se refiere al yo poético y afirma que estamos ante una ficcionalización del autor en la figura de Carlos Alberto, quien en más de un verso se identifica como “nadie”, lo que remite al título del libro anterior de López Degregori (*Aquí descansa nadie*) y a la figura del Ulises homérico. *Retratos de un caído resplendor* es el recuerdo de los amores vividos en la infancia y la juventud: Fulgor, Purísima, Miranda y Aldana son amores recobrados de las garras del tiempo y transfigurados -gracias al trabajo de la escritura-, hasta resultar ideales y muy diferentes de aquellas experiencias tristes del pasado.

Tres años después de iniciarse el nuevo milenio, Esperanza López Parada explora el panorama de la poesía peruana contemporánea en el

⁶¹ González Vigil, Ricardo. “Ceguera del amor”. En: *El Comercio*, Sección C, Lima, 6 de junio del 2002, p. 5.

suplemento cultural de *El País* de Madrid ⁶². La autora resalta la difícil situación de nuestra lírica durante los últimos diez años, castigada por la crisis económica y política de un país que retornaba a la vida democrática, luego de la dictadura de Alberto Fujimori. Esta poesía, tenaz y combativa, de resistencia, tiene en Carlos López Degregori “(...) al mejor dotado para transitar su verso de épica y ficción, para fabular mundos y heráldicas en una remozada cercanía con la leyenda”. Hay que destacar que las palabras de López Parada no solo se refieren a *Retratos de un caído resplandor*, sino que constituyen una apreciación de toda la obra de López Degregori.

Su noveno libro, *Flama y respiración*, fue publicado por el Fondo Editorial de la Universidad Católica (Lima, 2005). El interés de la crítica hacia la obra cada vez más consolidada de López Degregori se refleja no solo en las reseñas críticas, sino en las entrevistas realizadas para distintos medios. Así, en una esclarecedora conversación con Carlos Sotomayor ⁶³, el autor considera a este nuevo libro como “un paso más dentro de una obra total” reunida bajo el título general de *Lejos de todas partes*, pero que bien podría titularse en algún momento *Flama y respiración*. En otra entrevista ⁶⁴, López Degregori reflexiona sobre el título y considera que, en parte, este es un libro sobre la creación poética, pues flama remite al fuego creador y respiración, a la vida. Esta apreciación será complementada luego, en una conversación con Ricardo

⁶² López Parada, Esperanza. “En el bosque de los huesos”. En: *Babelia* N° 624, Suplemento Cultural de *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 2003, p. 5.

⁶³ Sotomayor, Carlos. “La destellante flama del deseo”. En: *Correo*, Lima, 17 de mayo de 2005, p.21.

⁶⁴ [Sin autor]. “Entrevista a Carlos López Degregori”. En: *Perú 21*, Lima, 12 de mayo de 2005, p. 28.

Mendoza ⁶⁵, en la que afirma: “(...) el libro puede leerse como una aventura del deseo y no solo como una aventura de la creación”. En otra entrevista ⁶⁶, a una pregunta del periodista Miguel Armas, López Degregori afirma que para él la poesía es una especie de fatalidad: fatalidad no en el sentido de desesperanza, sino en que es una manera de entender las cosas, de estar en el mundo y de procesar la realidad. También resulta esclarecedora la entrevista realizada por Pedro Escribano para *La República* ⁶⁷; allí, López Degregori afirma que este libro es una historia de la creación, “(...) en la que el Hacedor crea un ser, el Pájaro relámpago, y esta criatura termina independizándose de él, incluso le usurpa. Una tercera persona observa el enfrentamiento entre el creador y la criatura”. Para el autor, este libro confirma su idea de que la poesía es una especie de aislamiento del mundo, un abismamiento existencial.

En cuanto a las reseñas dedicadas a *Flama y respiración*, estas continúan siendo mayoritariamente periodísticas. Víctor Coral ⁶⁸ resalta la presencia de un yo poético tradicional que, haciendo uso de un tono a veces coloquial y a veces narrativo, “(...) devela una imaginería madura, distinta a esfuerzos anteriores de Degregori”. Destaca además la originalidad de esta poesía, alejada de un estilo (supuestamente) neobarroco presente en la obra de otros poetas del setenta.

⁶⁵ Mendoza, Ricardo. “Todos los poemas son fracasos”. En: *Edu: Noticias Pucp*, N° 14, Lima, del 13 al 19 de junio de 2005, p. 2.

⁶⁶ Armas, Miguel. “¡Peligro, poesía inflamable!”. En: *La Razón*, Lima, viernes 17 de junio de 2005, p. 16.

⁶⁷ Escribano, Pedro. *La República*, Lima, martes 14 de junio de 2005, p. 22.

⁶⁸ Coral Víctor. “Libros & revistas”. En: *Somos de El Comercio*, N° 962, Lima, 14 de mayo de 2005.

En “La flama de López Degregori”, Javier Ágreda ⁶⁹ reconoce la vocación narrativa y la capacidad de crear mundos irreales y subjetivos como determinantes en este libro. El yo poético se levanta en la noche, se sumerge en aguas purificadoras y recorre un universo onírico donde se habla con árboles y existe un “pajaro relámpago”. Tanto el lenguaje utilizado como las historias son sencillos, en comparación con lo que ocurre en otros libros del autor. Si bien la claridad de los poemas roza a veces el facilismo retórico, el conjunto mantiene un alto nivel creativo, y pone de manifiesto las virtudes del poeta para crear un universo que apela a las capacidades míticas del lenguaje.

Estas virtudes también son reconocidas por Diego Otero ⁷⁰, quien considera a López Degregori el poeta más importante surgido “(...) después de la resaca de los años setenta, después del incontrolable estallido de esa suerte de épica de lo urbano con ímpetus marginales”. La original obra de López Degregori, alejada de las modas locales, disuelve cualquier posibilidad de oposiciones maniqueas del tipo coloquialidad-hermetismo. Según Otero, *Flama y respiración* es un poemario donde el trabajo con la palabra es como un tambor encantatorio que anuncia torturas y epifanías tan solo presentidas.

En su columna “Tinta pura (La crítica)”, Luis Aguirre ⁷¹ afirma que *Flama y respiración* es un libro de versos precisos y elegantes, pero más para poetas y estudiosos que para el público en general. “(...) es un texto que pretende ser cósmico, una real aventura del tortuoso camino del hombre que busca la conexión mística con un supramundo que lo haga renacer con un nombre y una

⁶⁹ Ágreda, Javier. “La flama de López Degregori”. En: *La República*, Lima, 28 de mayo de 2005, p. 7.

⁷⁰ Otero, Diego. “Flama y respiración”. En: *El Dominical de El Comercio*, Año 51, N° 323, Lima, 29 de mayo de 2005, p. 3.

⁷¹ Aguirre, Luis. “Tinta pura (La crítica)”. En: *Correo*, Lima, 30 de mayo de 2005, p. 20.

verdad revelada”. Esta historia de un hombre que al principio duerme y que poco después inicia un viaje extraordinario que entraña una transformación espiritual, es difícil de comprender, pues está hecho para lectores interesados en juegos conceptuales e intertextualidades.

Si bien la crítica que se ocupa de la obra de López Degregori es fundamentalmente periodística, no podemos obviar un interesante trabajo académico titulado “El dominio de la imagen técnica en la poesía peruana reciente”, de José Morales Saravia ⁷². Se trata de un estudio que indaga en la relación entre poesía e imagen (tecno imagen de la fotografía, el cine y la televisión, para ser más precisos). Para ello, analiza la obra de algunos poetas peruanos contemporáneos, entre ellas, *Retratos de un caído resplandor*. De este libro, Morales Saravia resalta el uso de fotografías, las cuales “(...) marcan una evolución en el yo poético: fotos del poeta niño y adulto, fotos de mujeres desnudas sacadas, probablemente, de un archivo visual y que representan más bien mujeres imaginarias”. Si bien es un poemario donde, como es lógico, predomina la escritura, el hecho de haberse incluido fotografías altera su naturaleza alfabética, ya que la confronta con imágenes técnicas. Son tres las fotos que representan al yo poético, según Saravia: la primera, “El niño ciego”, que abre el volumen, viene con un texto que tiene el mismo título y ha sido manipulada, pues en los ojos del niño (de nueve años) se ha creado un par de huecos blancos; con ello, se produce un plusvalor que el lector descifra como ceguera, como imposibilidad de percibir el mundo. La segunda foto, “Retrato del que escribe retratos”, muestra una secuencia de imágenes del autor, quien

⁷² Morales Saravia, José. “El dominio de la imagen técnica en la poesía peruana reciente”. En: <http://www.omni-bus.com/n15/morales.html> [Consulta, 15 de mayo de 2013, 15:07 h].

entonces tiene 29 años: aunque esta secuencia visual no tiene un poema que lo acompañe, toda la composición, afirma Morales, tiende a mostrar desequilibrio y apunta a una interpretación negativa por parte de los lectores. La última foto muestra al autor de 48 años y está pensada como oposición a la primera foto del niño de los ojos huecos, ya que presenta solo los ojos del autor, y todo lo demás corresponde al blanco de la página: el autor es ahora solo ojos y nada de rostro. De esta forma, la primacía de la mirada se muestra visualmente en el poemario y ello puede entenderse como el relato de acceso del yo a dicha mirada. Sin embargo, el tono pesimista de la parte escrita, de los poemas que acompañan a esta última foto, se opone a ese relato “romántico” que va de la ceguera a la visión de las cosas mostradas visualmente. Dicha oposición crea una lectura ambigua, de matices complejos que permiten hablar, como lo afirma Morales, de “un mundo cerrado, mágico y gótico a la vez”.

En resumen, desde el 2000 hasta el 2005 se produce un periodo de franca consolidación y reconocimiento de la obra de López Degregori por parte de la crítica. Al respecto, destaca el artículo de Esperanza López Parada para *El País* de Madrid, en el que se incluye a López Degregori como uno de los principales poetas vivos del Perú. Los críticos destacan que en sus dos libros de este quinquenio, *Retratos de un caído resplandor* y *Flama y respiración*, hay una profundización de ciertas obsesiones recurrentes: en primer lugar, la creación de un universo insólito que se plasma a través de versos alejados de exteriorismos y del carácter confesional tan comunes en la poesía del setenta. Este universo aparece poblado por elementos próximos a lo onírico y por objetos de la naturaleza relacionados simbólicamente con experiencias humanas universales y no siempre conscientes: el agua, la respiración (que no

es más que el aire que inhalamos) y la flama que, según declaraciones del propio autor, representa el fuego creador. Estas ideas son compartidas por críticos tan distintos como Ágreda, Otero y González Vigil. Lo interesante es que, aun cuando ellos no lo afirmen, estaríamos ante una reelaboración muy personal, en esta poesía, de aquellas imágenes primordiales e intemporales que autores como Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard y Gilbert Durand han estudiado bajo el nombre de “arquetipos”⁷³.

Otra obsesión que se profundiza en ambos poemarios tiene que ver con la indagación sobre la identidad por parte de aquel que dice yo en estos versos. Específicamente para el caso de *Retratos de un caído resplandor*, González Vigil y Ágreda señalan a Carlos Alberto como *álter ego* del autor real: un nombre que sirve como pretexto al hablante lírico para realizar un ejercicio de autoaprendizaje de su condición humana. Tales ideas, por cierto, recuerdan aquellas otras de Fermín Cebrecos, quien hablaba de una voz poética que se sirve de máscaras –rehuyendo así a un yo confesional- para indagar por ese hombre sin fechas ni geografía que habita en un universo próximo a la fatalidad, rodeado de una atmósfera de pesadez y muerte.

No debemos olvidar que, a estas alturas, y pese a su prestigio cada vez más sólido, la crítica sobre la obra de López Degregori sigue siendo fundamentalmente periodística, a tal punto que el único trabajo académico digno de destacar es el de Morales Saravia, donde se analiza con lucidez la relación entre poesía e imagen visual en *Retratos de un caído resplandor*.

⁷³ Para una explicación de los arquetipos, remitimos al lector al siguiente capítulo de nuestro estudio.

Luego de tres años de silencio, López Degregori decide reunir sus prosas poéticas (aparecidas en distintas publicaciones) en un volumen único titulado *El hilo negro* ⁷⁴. Sobre este breve libro, el crítico Camilo Fernández Cozman ⁷⁵ resalta las dificultades de la prosa poética, género distinto al cuento, ya que carece de una trama narrativa definida, pero distinto también al poema, pues no posee la concentración plurisemántica ni el empleo del verbo propios de la lírica. En *El hilo negro*, la maestría de López Degregori –genuino orfebre de la palabra, según Fernández– le ha permitido sortear dichos obstáculos y articular un notable libro dividido en tres secciones: “Voces”, “La piedra en la cabeza” y “Cruces de la carretera”. En “Voces” destaca el tema de la muerte entendida como “una voz que llama y se lleva al individuo de modo irrevocable”. En “La piedra en la cabeza”, el estilo resulta más narrativo, con textos que parecen transitar entre el cuento lírico y la prosa poética. En “Cruces en la carretera”, finalmente, nos encontramos con textos en los que predomina una óptica más contemplativa, más reflexiva.

En el trigésimo número de la revista *Lienzo*, Mario A. Zegarra ⁷⁶ intenta un acercamiento a la poesía de López Degregori a partir de *Retratos de un caído resplandor*, publicado, como se sabe, el 2002. La tesis central es que en esta obra asistimos a la construcción de una autobiografía (obviamente inventada) del poeta Carlos Alberto, gracias a la presencia de ciertos elementos recurrentes que estructuran “imágenes fantasmagóricas [y permiten

⁷⁴ López Degregori, Carlos. *El hilo negro*. Lima, Borrador editores, 2008.

⁷⁵ Fernández, Camilo. “El hilo negro de Carlos López Degregori”. En: *La soledad de la página en blanco*, <http://www.camilofernande.blogspot.com/2008/10/el-hilo-negro-de-carlos-lpez-degregori.html> [Consulta, 23 de setiembre de 2011, 00:13 h].

⁷⁶ Zegarra, Mario. “La mujer, el mar y nadie: recurrencias del Yo poético en *Retratos de un caído resplandor* de Carlos López Degregori”. En: *Lienzo* N° 30, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009, pp. 359-384.

así la configuración del] Yo poético a través de la insistencia de estas” ⁷⁷. En el caso puntual de *Retratos de un caído resplandor*, los elementos recurrentes son tres: la mujer, el mar y nadie. Según Zegarra, la mujer, representada aquí por la trinidad indivisible Purísima, Fulgor y Aldana, constituyen intensos destellos de recuerdos que a lo largo del poemario interpelan a Carlos Alberto y permiten la estructuración de su autobiografía. El agua, por su parte, es un elemento de naturaleza divina que simboliza la renovación física, psíquica y espiritual del yo poético; es tanto fuente dadora de vida como de muerte, y representa por ello los dos polos de su autobiografía: nacimiento y expiración. En el caso de Nadie, este elemento simboliza la voz, el conjunto de signos o palabras necesarios para narrar la autobiografía del yo poético, esa autobiografía inventada que, de poema a poema, permite a los lectores ver “(...) cómo el personaje Carlos Alberto se va construyendo a partir de la despersonalización (deshumanización) del yo poético o de Nadie” ⁷⁸. El estudio de Zegarra es estimulante como propuesta y mantiene cierta pretensión académica; por desgracia, comete el error de no apoyarse en ningún aparato teórico ni metodológico, lo que resta rigor a sus análisis, que terminan siendo intuitivos, más próximos a la crítica periodística que a la especializada.

El año 2010, López Degregori publica *Una mesa en la espesura del bosque* ⁷⁹. Con una crítica literaria cada vez más atenta a la producción de este autor, considerado ya uno de los exponentes mayores de la poesía peruana contemporánea, las reseñas en los medios más influyentes y en las revistas culturales aparecen pronto.

⁷⁷ Ibídem, p. 359.

⁷⁸ Ibídem, p. 382.

⁷⁹ López Degregori, Carlos. *Una mesa en la espesura del bosque*. Lima, Peisa, 2010.

Uno de los primeros en comentar el libro fue Javier Ágreda en su columna semanal de *La República* ⁸⁰. Descontando la edición de *El hilo negro* (recopilación de sus prosas poéticas publicadas, como ya anotamos, hasta entonces), Ágreda considera significativo y propio de un autor preocupado por el trabajo con la palabra, el silencio de cinco años que separa *Flama y respiración* de *Una mesa en la espesura del bosque*. Sobre este poemario, destaca la elaboración de los textos, que suelen partir de hechos cotidianos y que, a través de un lenguaje en apariencia sencillo, se van “desrealizando”, debido a la presencia de imágenes iniciáticas como el agua y de símbolos arcanos. A diferencia de sus libros anteriores, mucho más herméticos, Ágreda reconoce aquí la intención del poeta de comunicar sin mayores complicaciones aquello que se quiere decir. A pesar de este propósito, textos como “Arrojo” o “La ciudad de las tijeras” permanecen lejos de cualquier concesión simplista al lector, mérito que convierte a López Degregori en uno de los exponentes más importantes de la poesía del setenta.

“Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque”, de Eduardo Chirinos ⁸¹, es una lúcida reseña a *Una mesa en la espesura del bosque*. Chirinos comienza afirmando que la poesía de López Degregori posee “...un universo cerrado y autosuficiente que cuenta con sus propios paisajes, sus propios climas y sus propios personajes”. En este universo representado, elementos naturales como los ríos y los mares, el fuego y hasta el bosque que da título al libro, aparecen transfigurados y son portadores de significados a menudo herméticos. Un elemento fundamental para acceder a la comprensión, no solo

⁸⁰ Ágreda, Javier. “Una mesa en la espesura del bosque”. En: *La República*, Lima, 7 de septiembre de 2010, p. 28.

⁸¹ Chirinos, Eduardo. “Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque”. En: *Hueso Húmero* N° 56, Lima, diciembre de 2010, pp. 223-231.

de este volumen, sino de la obra completa del autor, es la figura recurrente de la “caja cerrada”. Esta caja, que suele aparecer vacía, resulta paradójica porque es pesada y sin fondo: de esta forma, insinúa el modo en que López se relaciona con su propio lenguaje, “(un conjunto de significantes vacíos que contienen en potencia una diversidad de enunciadores extraviados y anónimos)”⁸². Por otra parte, Chirinos destaca la estrecha relación entre el autor real y el personaje de su libro (Carlos, Carlos Alberto o Nadie), lo cual obedece no a un caso de esquizofrenia, sino a que estamos ante “...un poeta en trance de aceptar que se ha convertido en el personaje que sus poemas han construido a través de los años”⁸³. El poeta, siguiendo la lógica de Chirinos, “habitaría” dentro de esa caja cerrada, hermética que es su obra. La presencia de un nutrido bestiario de elefantes y rinocerontes de “carne invadida de bulbos y rugosidades” que pueblan su peculiar universo poético, se explicaría por la necesidad de identificarlos con aquella “caja contenedora” de la que intenta escapar. En este libro, más que en cualquier otro, López Degregori logra borrar los límites que lo separan de su personaje ficticio y, al hacerlo -finaliza Chirinos- torna aún más ambigua y compleja esa relación.

En su columna “Olor a tinta” de la revista *Caretas*, José Donayre⁸⁴ dedica una reseña a *Una mesa en la espesura del bosque*. Para él, se trata de un libro que penetra en las zonas más rebeldes (incluso inconscientes) del hombre y lo libera de su vida monótona y predecible gracias al poder de la palabra. La presencia constante de animales recuerda la condición humana, desde una imagen inicial que sugiere a la bestia domesticada, hasta la

⁸² *Ibídem*, p. 226.

⁸³ *Ibídem*, p. 228.

⁸⁴ Donayre, José. “Mesa para tres”. En: *Caretas*, Lima, jueves 20 de enero de 2011, p. 61.

exhibición de una animalidad extrema, llena de agitación y furor que se pasea por una naturaleza que desborda de elementos primordiales (agua, fuego, bosques, etc.). Estas imágenes se atenúan con la llegada de la civilización, representada en una mesa servida para tres, lo que recuerda el pasaje litúrgico de la Santísima Trinidad. La poesía de López Degregori destila contundencia, pero opta asimismo por los contrastes, y lleva al lector a lo más espeso del bosque –simbólicamente hablando–, allí donde resuena con fuerza lo no dicho.

Un estudio académico digno de destacar es “Lo oscuramente vislumbrado”⁸⁵, de Carlos Morales Falcón. Desde el título, el artículo es un acercamiento psicoanalítico a la poesía de López Degregori a partir de *Una mesa en la espesura del bosque*. Según Morales Falcón, a diferencia de sus coetáneos, quienes optan por una poesía coloquial que recoge las vivencias de polución, hacinamiento y ruina social propias de un país desestructurado, López Degregori orienta su obra más bien hacia un ensimismamiento del yo poético y de su experiencia, tal vez “intuyendo que los cambios sociales alteran sobre todo la subjetividad y dejan un sello más profundo en los procesos inconscientes”. Cinco son los temas recurrentes de esta poesía, trabajadas con madurez en *Una mesa en la espesura del bosque*: “el desvelo solitario en una habitación a oscuras, la reflexión simbólica sobre el oficio de la escritura, la fijación ritual de las fechas, la sensación trémula de los sueños angustiosos y el internamiento hacia regiones desconocidas donde transitan criaturas de una mitología alucinada y doméstica”.

⁸⁵ Morales, Falcón, Carlos. “Lo oscuramente vislumbrado”. En: <http://pescadordeluz.blogspot.com/2012/05/lo-oscuramente-vislumbrado.html> [Consulta, 09 de octubre de 2012, 08:42 h].

Para Morales, un concepto psicoanalítico importante que permite comprender la obra de López Degregori es “lo siniestro”. Según Freud, lo siniestro sería la aparición en nuestras vidas de algo desconocido que ha estado reprimido, aunque esto “desconocido” encubra más bien algo “conocido de antiguo”, pero que permanece enajenado debido a la represión. La sensación de lo siniestro a veces se genera por una inexplicable repetición de eventos que activan los temores de nuestra vida anímica infantil, como cuando en un cuarto a oscuras avanzamos hacia donde sabemos que está la llave, pero no podemos encender la luz porque nos lo impiden los objetos de la sala con los cuales chocamos. Jung, por su parte, acota que estas sensaciones relacionadas con los temores infantiles son estados psíquicos compartidos por etapas primitivas en las que predominaba una visión animista del mundo, y con estados intemporales que aún permanecen en nuestro sustrato psíquico. El acceso a esta “vivencia primordial”, como la llama Jung, permite la elaboración de un “arte visionario”, que consiste en el descenso a esas zonas ocultas y abismales de nuestra conciencia que permiten al poeta rozar con sus versos la gran matriz del “alma humana”, y que servirán para el esclarecimiento o la destrucción de su época. Precisamente, en *Una mesa en la espesura del bosque* estas vivencias de lo desconocido y la intrusión de lo siniestro son constantes y definen la obra de López Degregori. “El “pequeño animal de alivio”, que da título a la primera sección del libro sería el punto de ingreso a este universo de lo siniestro. Lo interesante es que este ingreso no supone la irrupción de lo impremeditado, como señala el psicoanálisis, sino la búsqueda consciente de una identidad esencial y profunda por parte del yo. En varios poemas, este deseo voluntario de autoconocimiento lleva al yo a escarbarse,

recubrirse y ocultarse, y al hacerlo quedan al descubierto cajas, pozos de agua cristalina, bosques impenetrables y madrigueras que, en verdad, son “otro lado” donde el tiempo queda suspendido, e incluso evocan la paradoja de un cuerpo que se reinserta “en el espacio solar materno del que nunca se ha salido”.

Finalmente, en el centro de este poemario, la imagen de la mesa resulta indispensable porque simboliza el orden del mundo creativo. Apoyándose en Russell, Morales afirma que la mesa constituye ese espacio donde la ciencia ordena y jerarquiza los elementos, ese espacio iluminado por la luz del saber racional. Lo paradójico es que, en el poemario de López Degregori, la mesa está en la sombra, en la espesura del bosque, y encima de ella no se ordenarán elementos homogéneos, sino que se convocarán objetos disímiles en una sucesión caótica. De esta forma, la realidad que se vislumbra, lejos de ser utópica y apacible, se configurará como un espacio desapacible donde incluso el mundo moderno, ámbito en el que se desenvuelve el yo, estará gobernado por lo distópico y por “la alteración de calles confusas y tenebrosas”.

En resumen, cuando en 2010 se publica *Una mesa en la espesura del bosque*, Carlos López Degregori ya es considerado por críticos tan distintos como Ágreda, Chirinos y Donayre, uno de los exponentes mayores de la poesía peruana contemporánea. Ágreda y Chirinos destacan en este último libro la presencia de símbolos arcanos y de imágenes de naturaleza diversa, con los cuales se conforma un universo lírico muy personal. Dentro de estos elementos, Chirinos pone énfasis en la figura de la caja, vacía pero pesada y sin fondo: una imagen que, dentro del libro y, en general, dentro de la obra de López Degregori, representa ese lenguaje poético ambiguo, hecho de significantes vacíos pero que contienen valiosos significados potenciales. Es

necesario también rescatar el aporte de Mario Zegarra, quien, a partir del libro *Retratos de un caído resplandor*, analiza la obra de López Degregori y sostiene que en ella se produce la construcción de una autobiografía (inventada) del poeta Carlos Alberto, gracias a la presencia de ciertos elementos recurrentes y necesarios como la mujer, el mar y nadie.

Por otra parte, Chirinos, Donayre y Ágreda encuentran en la obra de López Degregori una relación compleja entre el autor real y ese personaje hecho de identidades distintas que, en los poemas de *Una mesa en la espesura del bosque*, pasa de ser Carlos a Carlos Alberto, de Carlos Alberto a CLD y de CLD a Nadie. Donayre, además, habla del poder liberador, catártico, del lenguaje en estos textos, un lenguaje que penetra zonas inconscientes del hombre y lo libera de su vida monótona. El yo se reconoce como poeta, crea con palabras un universo singular poblado de elementos arcanos y de bestias imposibles que simbolizan la dualidad del hombre, esa dualidad que comienza en una animalidad extrema y termina en el logro de la civilización.

En un contexto en el que predomina la crítica periodística, resulta estimulante la presencia de estudios académicos como el ya mencionado “Lo oscuramente vislumbrado”, de Morales Falcón. A lo largo de nuestro recuento crítico, si bien muchos autores sugerían, sin hacerlo explícito, la presencia de elementos oníricos y próximos al subconsciente, así como de imágenes primordiales relacionadas con el psicoanálisis, el artículo de Morales tiene el mérito de ensayar un estudio marcadamente psicoanalítico sobre *Una mesa en la espesura del bosque*, pero que atañe también a la obra entera de López Degregori. Desde una perspectiva freudiana, y centrándose en la figura del yo, Morales arriba a una serie de conclusiones próximas a las postuladas en 1995

por Fermín Cebrecos: aquel que dice yo en estos poemas rehúye de lo anecdótico y así, alejado de fechas y geografía concretas, busca universalizar la condición humana en un ambiente de pesadez y pesimismo. Hay en estos poemas experiencias en donde la vivencia primordial, la intrusión de lo siniestro, de aquello oscuramente vislumbrado, definen al yo. Este sujeto se reconoce como poeta, y es consciente del papel de la escritura como de un acto de liberación pero también de autoconocimiento: para el yo, reconocerse es escarbarse, descubrirse y volver a ocultarse dentro de una geografía que carece de coordenadas y de un tiempo precisos. En este proceso difícil y a menudo angustiante, el yo pone al descubierto elementos diversos como cajas, madrigueras, pozos, bosques, etc., en los cuales se reconoce o cree reconocerse. En este extraño laberinto de objetos e imágenes, la mesa en medio del bosque simboliza el saber racional, limitado y que yace a merced de lo Real, de una naturaleza que es caótica e imposible como la propia verdad que el yo pretende alcanzar. Es una lástima que el estudio de Morales se detenga aquí y no indague en el valor de aquellos objetos (agua, madriguera, bosque, fuego, etc.) que pueblan el universo poético de López Degregori. Desde una perspectiva psicoanalítica, tales símbolos, que Morales señala pero cuyo significado no alcanza a expresar, no son poca cosa: estarían estrechamente relacionados con aquellas imágenes primordiales o arquetípicas, para emplear la tipología de Carl Jung y Gaston Bachelard. El estudio de dichas imágenes y símbolos recurrentes en la obra de López Degregori significarían, sin duda, un aporte indispensable para el desciframiento de sentido de una de las obras más valiosas de la poesía peruana contemporánea.

No podemos finalizar nuestro recuento crítico sobre la obra de Carlos López Degregori sin mencionar dos publicaciones recientes. La primera, *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*, de Víctor Vich ⁸⁶, es un interesante trabajo de revisión de la lírica peruana contemporánea que incluye un capítulo íntegro sobre la obra de López Degregori. El estudio, titulado “Conversiones que matan: la poesía de Carlos López Degregori”, indaga la forma en la que la voz poética de estos versos logra posicionarse en un mundo moderno caracterizado por el descrédito de todo lo existente y por la implacable dificultad de los individuos para comunicarse.

La segunda publicación se titula *Aguas ejemplares* ⁸⁷, y es un libro de homenaje por los sesenta años de vida de López Degregori que incluye tres libros ya editados: *Las conversiones* (1983), *Cielo forzado* (1988) y *Aquí descansa nadie* (1998). Tal elección responde a razones cabalísticas que el propio poeta explica en la presentación del volumen, “A qué sonará una voz”:

(...) Siempre he vivido obsesionado por las horas y las fechas y estoy convencido de que ellas diseñan una trama secreta que nos entrega al vértigo del tiempo, pero que también nos sustrae de él. Nunca puedo estar sin un reloj y siento veneración por los números impares, especialmente el trece, el siete y el tres. Por eso, en febrero pasado, concebí la idea de reunir tres de mis libros en su solo cuerpo de tres brazos o tres rostros. El 2013 –un año impar con uno de mis números preferidos-, *Las conversiones*, *Cielo forzado* y *Aquí descansa nadie* cumplirán 30, 25 y 15 años respectivamente, y decidí que bien podrían abrazarse en *Aguas ejemplares*, un volumen igual a CLD / pero distinto

⁸⁸.

⁸⁶ Vich, Víctor. *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2013.

⁸⁷ López Degregori, Carlos. *Aguas ejemplares*. Lima, Borrador editores, 2013.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 9.

Como sucede en algunos de sus libros anteriores, cada uno de los tres poemarios viene precedido por un estudio crítico que sirve como eficaz guía de lectura. En el caso de *Aquí descansa nadie*, se reproduce íntegramente el prólogo de Américo Ferrari a la edición de 1998, sobre cuyo contenido ya nos referimos en nuestro recuento crítico.

En cuanto a *Las conversiones*, las palabras introductorias están a cargo de Peter Elmore, quien recuerda que López Degregori es un poeta cuya obra, de libro a libro, configura una propuesta cada vez más decantada de un orden propio. Se trata de una lírica que se moldea a través del dominio de lo sobrenatural y lo espectral ⁸⁹.

En *Las conversiones* hallamos un lenguaje insólito que pretende mostrar la relación que hay entre el sujeto y el objeto que su conciencia desea (deseo que apunta a un compulsivo anhelo de conocimiento que, por cierto, jamás se dará a plenitud). De acuerdo con Elmore, en esta poesía:

(...) Lo que en verdad importa es el drama a la vez ansioso e incesante, figura misma de la obsesión, en el cual un ser desdoblado – que habla en primera persona y se interpela a sí mismo- señala vivir en la compañía ausente de eso que está, a la vez, próximo y remoto, eso *que* no se deja aprehender aunque se pose en la palma de la mano. Por otro lado, la caída no es un descenso a las profundidades, sino un estado de zozobra. Esa zozobra, la de quien pende ‘cada noche de la cuerda’, designa un estado de crisis y tensión ⁹⁰.

En los versos de *Las conversiones* (y esto es algo que se puede aplicar a la obra entera del autor) subyace una idea de la palabra como de un punto de

⁸⁹ *Ibídem*, p. 17.

⁹⁰ *Ibídem*, p. 18.

acceso a un plano mayor de la existencia. El gran problema, sin embargo, es que esta idea (o ideal) supone una plenitud, una gracia que la voz del yo poético jamás habrá de poseer.

“Y supe que el final estaba cerca: apuntes para volver a *Cielo forzado*”, es el prólogo que Luis Chueca dedica al poemario restante (segundo en orden de aparición) de *Aguas ejemplares*. Chueca reconoce dos ejes de lectura en este volumen: a) un abismarse en lo oscuro, y b) la escritura como acto de resistencia. Por lo primero, algo que llama la atención en *Cielo forzado* es su “negrura definitiva”, pues se trata de versos que configuran imágenes turbias y descompuestas que ponen en evidencia la llegada de lo ruinoso y lo definitivo.

No obstante, en medio de esta turbidez, emerge la segunda línea de lectura: la escritura como acto de resistencia. Frente a la fatalidad de la existencia, la escritura se ofrece como ese espacio de afirmación de la vida, de la permanencia del ser. Tal resistencia, empero, está atravesada por toda gama de ambigüedades: el yo persiste en su esfuerzo, confiando y descreyendo al mismo tiempo de su efectividad. Hay, en *Cielo forzado*, una declaración agónica de la escritura como espacio de la resistencia cuando todo parece finalizar, o cuando el derrumbe ya ha principiado. Lo interesante es que la resistencia del yo, lejos de ser estéril, tiene el sello de lo trascendente, pues no se trata solo de escapar de lo oscuro y del horror ante el fin, “sino de hurgar en ello con esa comprensión *otra* que ofrece la poesía”⁹¹.

Los versos de *Cielo forzado*, según Chueca, están trabajados con maestría y abundan en modulaciones sonoras, quiebres, componentes visuales, repeticiones, mutaciones, reflejos invertidos, etcétera. Tales virtudes

⁹¹ *Ibídem*, p. 59.

no son exclusivas de este libro, sino que constituyen una muestra plena de aquellas características generales de la lírica de López Degregori, poeta singular y cuya obra –a diferencia de la de otros poetas del setenta- permanece alejada de convencionalismos históricos y de cualquier coordenada geográfica establecida y reconocible.

IV. BALANCE Y AGENDA CRÍTICA

A partir del recuento crítico anterior, estamos en condiciones de articular y proponer una agenda problemática sobre la poesía de Carlos López Degregori. En primer lugar, es necesario cotejar y verificar la supuesta insularidad de esta obra, calificada mayoritariamente por los críticos como única y distinta tanto en lo temático como en lo formal, y alejada por ello del carácter confesional y del empleo de lo coloquial tan frecuentes en la poesía del setenta. Tal estudio permitirá, de modo complementario, señalar el lugar que la obra de López Degregori ocupa, no solo dentro de la lírica de aquellos años, sino dentro de la poesía peruana contemporánea.

En segundo lugar, se debe realizar un análisis que permita comprobar si esta obra constituye un solo gran proyecto unitario formado por varios poemarios sucesivos, como afirma Américo Ferrari y refrendan Peter Elmore, Ricardo González Vigil, Eduardo Chirinos, etc., o se tratan más bien de poemarios independientes y sin mayores vínculos entre sí. De confirmarse la primera hipótesis, estaríamos sin duda frente un autor cuya propuesta lo emparentaría con los proyectos poéticos de grandes autores como Walt

Whitman (*Hojas de hierba*), Roberto Juarroz (*Poesía vertical*) y, en el Perú, con la obra de Javier Sologuren (*Vida continua*).

En tercer lugar, si bien es cierto que la obra de López Degregori ha ido ganando un reconocimiento cada vez mayor entre la crítica especializada, no existe a la fecha ningún estudio que haya abordado el mecanismo retórico-figurativo que sostiene sus versos. Al respecto, un error frecuente de la comunidad académica consiste en abordar el sentido de una obra poética sin detenerse previamente en su peculiar tejido retórico que es, en última instancia, el responsable de la producción de sentido. Por ello, resulta prioritario un estudio de la obra de López Degregori que analice el plano del significado, pero sin descuidar el plano del significante.

En cuarto lugar, es necesario estudiar la presencia de imágenes arquetípicas en esta poesía. Autores como Manuel Morales, Marco Martos y Ana María Gazzolo han señalado, con mayor o menor énfasis, que en esta obra se configura un universo insólito creado a partir de elementos próximos a lo onírico y con objetos diversos (agua, bosques, casa, ataúdes, etc.), relacionados simbólicamente con experiencia humanas universales. De comprobarse esta apreciación, estaríamos ante una reelaboración bastante original y creativa de ciertas imágenes primordiales o arquetípicas estudiadas, entre otros, por Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard y Gilbert Durand. Entre estas imágenes, como propone Edgar O'hara, la figura del agua resulta particularmente importante y amerita, por ello, un acercamiento crítico especial. Otros elementos que en esta poesía resultan esenciales para la articulación de sentido y que, en virtud de ello, merecen ser estudiados con amplitud son, para autores como Eduardo Chirinos, la casa, el bosque, las cajas y los ataúdes.

De la agenda problemática propuesta, dedicaremos el segundo capítulo de nuestro estudio, “Carlos López Degregori y la poesía peruana del setenta: una década que comenzó dos años antes”, al esfuerzo de ubicar la obra de este autor dentro de la poesía peruana de esos años. Indagaremos en aquella supuesta insularidad reafirmada por casi todos los críticos, y señalaremos sus principales características en relación con otros poetas surgidos también en aquella década. Nuestro análisis será comparativo y nos permitirá ubicar, con mayor grado de confiabilidad y certeza, el lugar de Carlos López Degregori dentro de la poesía peruana contemporánea.

En el tercer y cuarto capítulos, estudiaremos la presencia de imágenes arquetípicas en la obra del autor de *Lejos de todas partes*. Si bien seguiremos un modelo de análisis interdisciplinario, nos serán de particular ayuda los aportes de la crítica psicoanalítica, en especial los estudios sobre los arquetipos y su relación con el inconsciente colectivo, desarrollados por autores como Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard y Gilbert Durand. Además, y ya que ningún estudio serio puede soslayar el análisis de los recursos retóricos empleados en los poemas, consideraremos los aportes de la retórica general textual desarrollada, entre otros, por Stefano Arduini, quien tiene el mérito de ir más allá del mero análisis de las figuras literarias y logra articular el plano de la elocutio (figuras retóricas) al de la dispositio (estructura) y al de la inventio (ideología o cosmovisión, que es donde ubicaremos finalmente los aportes psicoanalíticos de Jung, Bachelard y Durand).

Así, en el tercer capítulo, “La imagen del agua en la poesía de Carlos López Degregori: destino, madre, enterradora”, analizaremos la presencia y los significados peculiares e inéditos que adquiere la figura del agua, debido a que

en sus múltiples formas es la imagen arquetípica más recurrente en esta poesía y, según autores como Eduardo Chirinos, constituye el elemento matriz con el cual se plasma todo el (original y creativo) imaginario de esta obra.

Por último, y como ya adelantamos, este universo representado, complejo y sugerente, no se elabora solo a partir de la figura del agua en tanto imagen primordial: existe, desde nuestra perspectiva, toda una rica y personal reformulación de imágenes arquetípicas tan distintas como la casa y sus objetos, los bosques, los ataúdes, las cajas y los cofres, etc. En el cuarto capítulo de nuestro trabajo, “De la casa a la espesura del bosque: otras imágenes arquetípicas en la poesía de López Degregori” analizaremos, precisamente, estas imágenes, así como sus posibles significados.

CAPÍTULO II

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI Y LA POESÍA PERUANA DEL SETENTA: UNA DÉCADA QUE COMENZÓ DOS AÑOS ANTES

A lo largo del siglo XX, la lírica peruana logró consolidarse como una de las más importantes e influyentes dentro del ámbito hispanoamericano. José María Eguren, César Vallejo, Blanca Varela y José Watanabe constituyen ejemplos notables de la gran calidad alcanzada por nuestra poesía. Sin embargo, no se trata solo de un asunto de calidad: en nuestra tradición se ha dado también la presencia de un número apreciable de poetas que, en conjunto, configuran las distintas etapas de una lírica que no ha dejado de producirse, cuestionarse y abrirse nuevos espacios para la creación verbal. Entre ellos destaca el aporte cada vez más reconocido de Carlos López Degregori.

La tarea de comprender y organizar la poesía peruana ha llevado a los críticos a desarrollar nomenclaturas de diversa índole. Uno de los criterios preferidos para la elaboración de manuales, historias literarias, antologías, etcétera, ha sido el de “generaciones”. De acuerdo con esta idea, una “generación” se entiende como un “motor” social que permite el cambio en la manera de pensar y en las prácticas culturales de una región o país: se sustenta en la rebeldía de los jóvenes frente a los valores anquilosados y reacios al cambio. Cada nueva “generación” irrumpe para oxigenar y renovar, entre otras artes, a las literaturas nacionales.

El problema con el término “generación” es que ha sido tan usado por los especialistas y de tan diversas formas, que con el tiempo ha devenido en concepto vago y, por ello mismo, su empleo en un estudio crítico debe ser analizado y ponderado con suma meticulosidad. Uno de los inconvenientes más serios que esta palabra acarrea es de alcance cronológico: ¿cuánto dura y cada cuánto tiempo asistimos a la alternancia entre una “generación” y otra? Una respuesta bastante aceptada la ofreció Ortega y Gasset, quien proponía la aparición de una generación cada 15 años. El problema con esta catalogación temporal tiene que ver, principalmente, con el carácter maniqueo y arbitrario de tal propuesta. Como lo señala el crítico sanmarquino Carlos García-Bedoya:

Es notorio que la coetaneidad de un grupo de escritores implica que éstos reciben el impacto de similares circunstancias políticas, sociales o culturales, que suelen moverse en los mismos ambientes o recibir la influencia de maestros comunes. Pero no es menos cierto que frente a estímulos semejantes, distintos individuos reaccionan de maneras también diversas, e incluso totalmente contrapuestas: la unidad

generacional resulta sólo aparente, y encubre con frecuencia propuestas divergentes ⁹².

Compartimos las observaciones de García Bedoya. En el ámbito nacional, desde las primeras décadas del siglo XX en adelante, historiadores y críticos literarios han propuesto clasificaciones arbitrarias de nuestra poesía sobre la base de un concepto vago de “generaciones”. De esta forma, encontramos una generación del veinte, de perfil vanguardista, otra del cincuenta, del sesenta, setenta, ochenta, noventa y dos mil. De manera automática, se ha pretendido ver similitudes entre los autores pertenecientes a un mismo periodo, como si el hecho de haber nacido en décadas similares fuera requisito suficiente para uniformizar sus propuestas. Es necesario resaltar que, a priori, no estamos en contra de la idea de “generaciones” propuesta por Ortega y Gasset y adaptada por nuestros críticos a una distancia no de quince, sino de diez años entre una generación y otra. Nos parece incorrecto y peligroso, ello sí, la propensión a buscar mecánicamente hermandades estéticas entre autores que comienzan a publicar en una misma década, y es que algo que ha distinguido a la poesía peruana de los últimos cien años es su enorme (y creativa) diversidad.

Unos de los ejemplos más nocivos de esta visión sesgada de “generaciones” la observamos con la poesía surgida en los setenta. Durante años, muchos críticos han relacionado esta lírica con la imagen más o menos homogénea de un grupo de poetas militantes que asumieron la creación como un acto de rebeldía y de fusión del arte con la vida. Jorge Pimentel, Juan

⁹² García –Bedoya, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana Editores, 1990, p. 21.

Ramírez Ruiz, Tulio Mora, entre otros integrantes del colectivo Hora Zero, se convirtieron en los rostros visibles de una poesía que se propuso tomar por asalto la ciudad y destruir los viejos moldes literarios de la época, en un afán por comenzar, como lo indica el nombre de su grupo, desde cero.

El problema principal con esta visión sobre la poesía del setenta es que, al ser encasillados bajo el perfil pergeñado por el grupo Hora Zero, muchos poetas surgidos por esos años y que no respondían a este diseño generacional de rebeldía adolescente, fueron ignorados y desdeñados sin mayores contemplaciones por la crítica de entonces. De reducirse la poesía del setenta a las propuestas radicales de los horazerianos, José Watanabe, Abelardo Sánchez, Mario Montalbetti, entre otros, no tendrían sitio dentro de la lírica peruana contemporánea. Es el caso también de Carlos López Degregori, autor de una obra notable que, sin duda, marcha en sentido radicalmente distinto al de la mayoría de sus colegas de esa década.

Nuestra intención, en el presente capítulo, es proponer un acercamiento a la obra de este autor en relación con la poesía surgida en los años setenta. Lo haremos evitando caer en la visión maniquea de “generaciones” adoptada por la mayoría de nuestros críticos, visión que ha impedido con frecuencia asignar el lugar que le corresponde a López Degregori dentro del proceso de la poesía peruana del siglo XX. Más aún: debido a los problemas que acarrea y al desgaste del término “generación”, en adelante obviaremos su empleo, así como de expresiones del tipo “generación del setenta”, y solo nos referiremos a esta última como la “poesía del setenta” o “poesía surgida en los setenta”. Procederemos por comparación: para ello, retrocederemos en el tiempo y nos adentraremos en la peculiar apuesta lírica del autor de *Lejos de todas partes* en

relación con la de sus pares de aquellos años. Nuestro objetivo primordial – reiteramos- es identificar el sitio de Carlos López Degregori dentro de la poesía surgida en los setenta, una década de profundos cambios políticos, económicos y sociales en el país que Arguedas bautizó como el de “todas las sangres”.

I. LOS SETENTA: LA DÉCADA QUE COMENZÓ DOS AÑOS ANTES

El 3 de octubre de 1968, un antiguo tanque Sherman de la Segunda Guerra Mundial destrozó las rejas de Palacio de Gobierno e irrumpió intempestivamente en nuestra vida republicana. Se daba inicio así –con dos años de anticipación- al rumbo histórico que tomaría el Perú en la década del setenta. Esta acción armada, con la que se reemplazó al gobierno democrático de Fernando Belaunde por un régimen dictatorial de 12 años, era el corolario de una profunda crisis institucional, marcada por la presencia cada vez más creciente de sindicatos de trabajadores y campesinos que, a diario, endurecían sus protestas frente a un gobierno que, si bien democrático, no había logrado satisfacer las demandas de una población urgida de cambios sociales y de un incremento de su sensación de bienestar. Los historiadores Carlos Contreras y Marcos Cueto han resumido con claridad el difícil contexto en el que se produjo el fin del primer belaundismo:

(...) La pérdida del control del Estado por la oligarquía, junto con la inexistencia de un liderazgo empresarial coherente y consistente que

diera rumbo económico al país y atendiera organizadamente las demandas de los nuevos sectores medios y populares, llevó a un vacío de poder que finalmente fue copado por las Fuerzas Armadas. De otro lado, la formación de una población marginal, postergada, y muchas veces discriminada por el racismo y generalmente emigrada de la sociedad agraria decadente del interior, pero incapaz de ser absorbida o de integrarse en la economía urbana, debido a su bajo nivel educativo, dio amplio espacio a las expectativas más acentuadas del populismo ⁹³.

Si bien se presentó como un movimiento institucional del conjunto de las Fuerzas Armadas, el líder indiscutible de aquel golpe de estado fue el general Juan Velasco Alvarado, quien al cabo de un tiempo asumió poderes absolutos y relegó a los otros comandantes. La excusa perfecta que dotó de un aura de dignidad a esta asonada fue el conflicto originado por la renovación del contrato petrolero sobre los yacimientos de La Brea y Pariñas, que originó el famoso escándalo de “la página once”, llamada así por la súbita desaparición de la mencionada (y esencial) página del documento firmado entre la International Petroleum Company y el gobierno de Belaunde. Por ello, una de las primeras medidas llevadas a cabo por la Junta Militar fue la de desplegar un vasto operativo alrededor de las instalaciones de la empresa petrolera, acción que derivó en la expropiación de los bienes de esta última y su inmediata expulsión del país.

El apoyo a esta medida fue mayoritario en casi todos los sectores de la población, imbuida de un fuerte sentimiento patrio. Había la idea de que la labor de las Fuerzas Armadas se reduciría a este acto de dignidad nacional y que, una vez realizada, la Junta Militar se encargaría de organizar nuevas

⁹³ Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007, cuarta edición, p. 325.

elecciones democráticas al año siguiente. Este pensamiento, sin embargo, resultaría a todas luces equivocado. El Gobierno militar había llegado, como en anteriores oportunidades, para quedarse.

El régimen de facto de Velasco Alvarado se prolongó desde 1968 hasta 1975, cuando fue depuesto y reemplazado por el general Francisco Morales Bermúdez. En los siete años de su mandato, Velasco realizó una serie de reformas que habrían de afectar profundamente la vida del país. Una de sus primeras medidas fue implantar una radical reforma agraria que despojó a las clases terratenientes de sus haciendas, las cuales pasaron a manos de sus trabajadores, bajo el lema “La tierra, para quien la trabaja” ⁹⁴. Dentro del grupo de reformas llevadas a cabo durante el “Septenato” de Velasco, destaca también el agresivo proceso de expropiaciones de los principales recursos productivos por parte del gobierno; asimismo, el crecimiento exponencial del estado, en un intento por dirigir la economía y los demás aspectos de la vida nacional. El estilo de Velasco fue básicamente populista y autoritario a partes iguales ⁹⁵. Impulsó un nacionalismo controlista que hizo crecer de modo elefantiásico la burocracia estatal. Por desgracia, este afán de controlarlo todo no dio los resultados esperados, y acciones trascendentales como la reforma agraria terminaron en fracasos estrepitosos, pues los campesinos, agrupados en cooperativas, al no recibir una capacitación conveniente y un adecuado apoyo logístico y tecnocrático del gobierno, colapsaron en medio de un burocratismo excesivo y de un laberinto financiero que llevó a las otrora prósperas haciendas a la bancarrota.

⁹⁴ *Ibídem*, pp. 338.

⁹⁵ Pease, Henry. *El ocaso del poder oligárquico. Lucha política en la escena oficial 1968-1975*. Lima, Desco, 1979.

Los profundos cambios sociales y económicos surgidos con las reformas del Gobierno de Velasco tuvieron un importante correlato en el plano cultural. Al respecto, muchos críticos e investigadores sociales han visto una semejanza entre lo ocurrido en el Perú de los años veinte y en el de los setenta. En el caso de la segunda década del siglo XX, la historia ha registrado un vigoroso intento de renovación cultural impulsado por una clase media emergente de origen básicamente provinciano, entre cuyos integrantes destacaron los miembros del grupo puneño Orkopata, Abraham Valdelomar, Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Antenor Orrego, entre otros. De forma análoga, durante los setenta, las nuevas promociones de artistas fueron en su mayoría inmigrantes o hijos de inmigrantes llegados a Lima desde las distintas provincias (entre ellas las más pobres) del país.

En el plano estrictamente literario, resulta simbólico que la mayoría de poetas surgidos en los setenta fueran inmigrantes que, con esfuerzo, habían logrado acceder a la educación superior a través de universidades emergentes como la Federico Villarreal. Eran jóvenes que crecieron respirando aires de rebeldía y que mantenían esperanzas de cambio frente a sucesos mundiales de reivindicación popular como la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, el mayo del 68 francés y la victoria de Salvador Allende en Chile. El prestigio de estos hechos internacionales, por una parte, y la frustración de las expectativas nacionales producidas por la deficiente gestión de Belaunde, por la otra, derivaron en un caldo de cultivo que se expresó en un ambiente universitario fuertemente politizado y donde prosperaron las izquierdas más radicales.

Al principio, el gobierno de Velasco intentó colmar las expectativas populares de un futuro mejor: en tal sentido el país entendía y aceptaba el

fuerte programa de reformas que se implementó. Sin embargo, “...era un gobierno dirigista que controlaba la participación popular al mismo tiempo que la alentaba, y su programa de modernización no produjo los resultados esperados”⁹⁶. Esta situación de inestabilidad muy pronto confluyó con otros problemas bastante serios de índole económica, y en 1975 Velasco fue depuesto por el general Morales Bermúdez, quien hizo a un lado la política de reivindicaciones de su antecesor, en un intento desesperado por hacer frente a una crisis general que amenazaba con volverse indetenible.

De acuerdo con el crítico y peruanista James Higgins⁹⁷, la aparición de una nueva promoción de poetas en los setenta debe verse a la luz de estos acontecimientos políticos, sociales y económicos. Según Higgins, la aparición y predominio de este importante núcleo de autores “... refleja los cambios sociales que se estaban produciendo en el país y estos poetas vienen a ser la expresión cultural de los emergentes sectores populares de provincias que reclamaban una voz y un lugar en la sociedad nacional...”⁹⁸.

En ocasiones, las opiniones de Higgins pueden resultar sesgadas, debido a su formación marxista y a cierto apego por un reduccionismo que resta mérito y consistencia a sus análisis textuales; sin embargo, hay que reconocer que su apreciación sobre el contexto de la Poesía del setenta en el Perú resulta convincente y hasta cierto punto, correcta. Hasta cierto punto, afirmamos, porque la presencia de una poesía contestataria, de origen provinciano y reivindicador no fue la única que se desarrolló en esos años. Nos parece más pertinente y ajustado a la realidad hablar de tendencias, de poetas

⁹⁶ Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993, p. 191.

⁹⁷ Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 340.

que ni fueron todos migrantes ni de extracción humilde. Higgins señala el desarrollo de una poesía colectiva creada por jóvenes que hicieron causa común contra el orden establecido, habla de poetas urbanos, parricidas y coloquialistas en su estilo y, al hacerlo, comete un error frecuente en los estudiosos de nuestra literatura: generaliza.

Ya expresamos que el problema con esta visión maniquea sobre la lírica del setenta es que poetas fundamentales y ubicables dentro de aquella década como José Watanabe, Abelardo Sánchez León y Carlos López Degregori tienen poco o nada que ver con esas características asumidas como “comunes” y “universales” por críticos como Higgins. Una consecuencia lamentable de esta óptica generalizada es que, cuando se habla de la poesía de entonces, se piensa casi exclusivamente en autores como Enrique Verástegui, Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, todos ellos pertenecientes al grupo poético más importante surgido en la segunda mitad del siglo XX en el Perú: Hora Zero.

Esta idea casi unánime de que la lírica del setenta se entiende (y hasta cierto punto se reduce) a la presencia de Hora Zero y su propuesta radical de transformación de nuestra poesía, debe llevarnos a una serie de preguntas sobre el valor real de este grupo y su programa creativo dentro del contexto de nuestra literatura. ¿Qué fue Hora Zero? ¿De qué manera su propuesta marcó un punto de inflexión y señaló rumbos nuevos dentro de la poesía peruana contemporánea? ¿Cuáles son los nexos comprobables (si los hay) entre los horazerianos y poetas insulares como José Watanabe y Abelardo Sánchez León, por citar solo dos ejemplos?

Indudablemente, las respuestas a estas (necesarias) preguntas nos permitirán valorar mejor y ubicar el lugar de Carlos López Degregori dentro del contexto de la poesía peruana surgida en los setenta.

1. Hora Zero y el camino de la poesía del Setenta en el Perú

Si bien no fue el único grupo cultural fundado en los setenta (otro colectivo importante fue el sanmarquino “Estación reunida”), Hora Zero logró reunir a un grupo importante de poetas de ese tiempo. Creado en 1970 por Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, los horazerianos recurrieron desde el principio a la propaganda y la polémica para impactar con su actitud contestataria en la sociedad de aquel entonces. Así como los poetas vanguardistas de los años veinte, publicaron manifiestos en los cuales, de manera provocadora, hicieron circular sus propuestas en revistas creadas y dirigidas por ellos mismos.

Los miembros de Hora Zero postulaban una lírica que estuviera comprometida con su sociedad; por eso, más que poetas, ellos mismos se consideraban militantes cuya responsabilidad ante la historia los había convertido en agentes políticos del cambio: su cometido prioritario era encabezar una batalla en aras de la conquista de un mundo mejor y libre de desigualdades. En sus propias palabras:

En esta época llena de desfallecimientos y omisiones la toma de situación y de conciencia es ineludible. Y esto se edita a consecuencia

de la necesidad de manifestarnos como hombres libres y como escritores con una nueva responsabilidad, con una nueva actitud ante el acto creador, ante los hechos derivados de una realidad con la que no estamos de acuerdo.

(...)

Queremos cambios profundos, conscientes de que todo lo que viene es irreversible porque el curso de la historia es incontenible y América Latina y los países del Tercer Mundo se encaminan hacia su total liberación⁹⁹.

En el plano estrictamente poético, los horazerianos postularon un arte radical que se distinguiera del practicado por sus colegas del sesenta, a quienes acusaban de poetas burgueses y “falsos izquierdistas de papel”. Más aún, de sus manifiestos y recitales colectivos muy pronto emergió una actitud parricida que implicaba la negación de toda la tradición poética peruana, calificada de deleznable a excepción de unos pocos autores (considerados antecedentes del grupo) como César Vallejo y el poeta guerrillero Javier Heraud. Y es que para los horazerianos la poesía no debía quedar en el papel, sino que constituía una fuerza viva que, bien dirigida, podía convertirse en un poderoso medio de liberación espiritual y de influencia positiva en la conciencia de la gente. De acuerdo con Higgins:

Los poetas de Hora Zero pretendieron desarrollar un nuevo estilo poético para captar el espíritu de la nueva sociedad que iba emergiendo en el Perú, una sociedad que, por un lado, acusaba el dinamismo de un país en vías de cambio y, por otro, la caótica confusión de una nación que aún no tenía una idea clara de adónde iba. Estructuralmente, rompieron con formas rígidas y tradicionales a favor de un poema más libre y abierto, y mostraban una predilección por textos largos y divagadores, con ritmos variados y frecuentes cambios de voz. Cultivaron también un tono y un lenguaje populares, llegando casi a

⁹⁹ Grupo Hora Zero. “Palabras urgentes”. En: Oviedo, José Miguel, *Estos 13*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 131.

abolir las fronteras entre poesía y prosa. También buscaron comunicar la experiencia cotidiana del Perú de los años 70 incorporando a su poesía materiales sacados del mundo que los rodeaba. Así, su poesía suele situarse en el marco limeño mediante referencias que nombran calles, bares, cines, etc., y evoca una realidad contemporánea citando fechas, horas y las marcas de productos comerciales y aludiendo a la tecnología moderna, a figuras políticas y culturales de la época y a libros y películas recientes (...) ¹⁰⁰.

El medio principal de propagación de sus versos no fue –como cabría esperar de una propuesta sólida y consolidada- la publicación de textos, sino los constantes recitales públicos que ofrecieron en Lima y provincias. Había la convicción de que la poesía no podía mantenerse aislada para la lectura de unos pocos, sino que estaba en la obligación de buscar el diálogo con la comunidad. Hora Zero apostaba por una poesía de la calle, un arte donde cada poema representase una expresión cabal de las experiencias cotidianas del hombre común y corriente en la ciudad. Fueron frecuentes los poemas elaborados con referentes urbanos, así como la mención expresa de lugares, fechas y hasta marcas de productos comerciales. Los versos de “Paradero”, de Juan Ramírez Ruiz (“el teórico mayor del Movimiento Hora Zero”, según Ricardo González Vigil ¹⁰¹) expresan bastante bien estas ideas:

Está lloviendo ahora sobre toda esta ciudad y
son las 12:30 p. m. a lo largo y ancho del Meridiano de Greenwich
y yo he crecido entre gente que es joven y gente que ya no es joven
entre autos, papeles bond o bulky,

¹⁰⁰ Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana. Op. Cit.*, p. 194.

¹⁰¹ González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX*. Tomo II, Lima, Ediciones Copé, 1999, p. 294.

artefactos y escaleras

artefactos y clientes. Y avisos de la desesperación o la locura.

He crecido sobre esta ciudad

y hace 24 años esta ciudad sabe mi peso

(Aquí la noche del 14 de mayo

me enteré que he tenido un aire puro

porque alguien lo dijo entre botellas de pisco de Ica

con rabia y para insultarme)

Y yo salgo a la calle a repartirme como obsequio.

Por las calles de mi país camino con un sonido.

Y soy un lugar con mucha luz.

Soy aullante canto ambulatorio,

mi cuerpo está lleno de poemas y

salgo a la calle a repartirme como obsequio.

Y he demostrado que soy este cuerpo

estremecido por la rala luz que se confía a mis congéneres,

este cuerpo amargo sobre el que lloro:

Mis brazos han crecido increíblemente

y reconozco que mi semblante me ha traído complicaciones,

reconozco que mi cariño infinito me lastima

ahora que ya se regala incontenible, y cuando la lluvia

en la Plaza Manco Cápac no es lluvia en la Plaza Manco Cápac ¹⁰².

¹⁰² *Ibídem*, p. 295.

En su afán rupturista y parricida, en su búsqueda de una estética original, los horazerianos se lanzaron a buscar referentes en la poesía mundial. Rápidamente se sintieron atraídos por los beatniks norteamericanos, así como por la prédica del exteriorismo nicaragüense de Ernesto Cardenal (de uno de cuyos poemas, “Hora cero”, surgió el nombre del grupo). Con estos elementos, postularon una poesía donde predominaba el versolibrismo, una estética de ritmos variados y alternancias de voces, que representaban una amplia gama de tipos humanos. Era frecuente también la presencia de un estilo marcado por el coloquialismo, así como la intromisión de anécdotas diversas, todo lo cual derivó en la elaboración de versos en los que se producía una cuasi fusión del verso con la prosa.

Hora Zero llegó a constituir un importante grupo de neo vanguardia que, en los setenta, recogió la voz de amplios sectores emergentes de la sociedad peruana. Sin embargo, como bien lo señala el crítico Camilo Fernández Cozman, los postulados de Hora Zero contenían una serie de falencias que le impidieron cuajar plenamente y trascender como grupo. Por ejemplo, sus posturas programáticas estaban teñidas en exceso por un positivismo que, tomado directamente de las ciencias naturales, apostaba por una visión lineal, evolutiva de la historia. Además, había en los cultores del grupo una visión romántica y desfasada que veía al poeta como una figura enaltecida, como un ser elegido ¹⁰³.

Otra crítica frecuente y justificada al legado de Hora Zero lo constituye el desfase entre los arriesgados y a menudo creativos postulados teóricos de sus

¹⁰³ Fernández Cozman, Camilo. *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima, Universidad Federico Villarreal, 2009, p. 60.

manifiestos y las obras poéticas publicadas por sus integrantes. Buena parte de la producción estrictamente poética de los horazerianos fue olvidada pronto o no fue continuada por nadie, por lo que el gesto colectivo, los manifiestos y el activismo terminaron siendo más significativos que las obras mismas.

Hora Zero marcó un rumbo importante dentro de la poesía peruana del setenta, ello es indudable. El problema es que, sobre todo en los primeros años de la década, las manifestaciones colectivas y la buena difusión de sus manifiestos ocuparon la atención de los críticos, lo que llevó a ignorar o a menospreciar la presencia de otros poetas, quienes no se identificaban con este ni con otros grupos y que escribían sobre la problemática y desde la soledad de sus existencias individuales. Hoy, a cuatro décadas de la aparición de su primer manifiesto, y pese al valor innegable de su propuesta estética, se puede afirmar sin reparos que Hora Zero no representa a toda la poesía del setenta en el Perú. Es cierto, han quedado nombres fundamentales como los de Enrique Verástegui, Jorge Pimentel y Tulio Mora, entre otros: ellos representan una de las tendencias principales de la poesía surgida en esa década. Pero no se trata de la única. Junto con los horazerianos, de los cuales Enrique Verástegui puede ser considerado su exponente más original y prolífico, es necesario rescatar la presencia de por lo menos tres poetas fundamentales que siguieron tendencias diferentes a las practicadas por el colectivo Hora Zero. Nos referimos a José Watanabe, Abelardo Sánchez León y Carlos López Degregori. Sobre ellos y sobre el valor sus obras enfocaremos nuestras reflexiones en las páginas siguientes.

II. VERÁSTEGUI, WATANABE, SÁNCHEZ LEÓN Y LÓPEZ DEGREGORI. CUATRO POETAS PARA LOS SETENTA

Hemos mencionado a cuatro autores cuyas voces –si bien no las únicas- resultan fundamentales y representativas de la poesía surgida en el Perú de los setenta. Ahora bien, ¿cuáles son las características principales que definen sus propuestas? ¿Es posible establecer algún vínculo común a los cuatro y que hermane o acerque de algún modo sus estéticas? De ser así, ¿cuáles serían las semejanzas y cuáles las diferencias más saltantes entre una poesía y otra? Aproximarnos a las obras de Enrique Verástegui, José Watanabe, Abelardo Sánchez León y Carlos López Degregori resulta crucial, ya que hará posible comprender mejor los derroteros seguidos por la poesía peruana de los setenta. Asimismo, nos permitirá ubicar el sitio que la lírica de Carlos López Degregori ocupa dentro del contexto de nuestra tradición literaria.

1. Enrique Verástegui o el largo camino de la coloquialidad

En forma casi unánime, los críticos han reconocido a Enrique Verástegui (Lima, 1950) como el máximo representante de la propuesta poética esbozada por el colectivo Hora Zero. Si bien los exponentes teóricos más reconocidos del grupo fueron Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y Tulio Mora, los hallazgos más interesantes y la poesía con mayor logro artístico e indagación de la técnica –a decir de estudiosos como Ricardo González Vigil- corresponderían a la obra de Verástegui.

Su primer libro, *En los extramuros del mundo* (1971), le valió un inmediato y prematuro reconocimiento de críticos de la talla de Alberto Escobar, quien lo incluyó en su prestigiosa *Antología de la Poesía Peruana* con las siguientes palabras:

(...) Verástegui es uno de esos casos excepcionales que gana la unanimidad de la crítica y de los colegas, pues las opiniones coinciden en la calidad de su poesía y en el talento del autor. Lo limpio de su discurso, la entremezcla de niveles de la lengua, los “contrastes inadmisibles” que rebalsa límites métricos y estróficos, son medios que traducen una fresca y desenvuelta capacidad creativa ¹⁰⁴.

En los poemas de este innovador libro se rastrean ciertos temas e intenciones formales perseguidos por otros exponentes de Hora Zero como Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz. Destaca, por ejemplo, la apuesta por una poesía más libre que la practicada por autores anteriores, así como el empleo de versos largos, divagadores y dotados de un tono y una voz populares que pulverizan las fronteras entre poesía y prosa. Desde el propio título, *En los extramuros del mundo* resalta la posición excéntrica del yo, un migrante en la gran urbe que, desde su condición marginal, se asume como un testigo presencial de la vida citadina, donde son evidentes la deshumanización, la desesperanza y la soledad extrema:

Yo vi caminar por las calles de Lima a hombres y mujeres
 carcomidos por la neurosis,
 hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados

¹⁰⁴ Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Tomo II, Lima, Peisa, 1973, p. 183.

confundidos y riéndose de todo.

Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons

sapos girasoles sarna asma avisos de neón

Noticias de muerte por millares una visión en la Colmena

y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana

a los senos de la vida

y sin embargo continúan aferrándose entre

marejadas de Válium

y floreciendo en los maceteros de la desesperación ¹⁰⁵.

Una característica frecuente de la poesía de Verástegui, tanto *En los extramuros del mundo* como en su obra posterior, es el acertado empleo de la coloquialidad. Esta predilección por un lenguaje prosaísta, y que fue practicado por la gran mayoría de sus pares horazerianos, le debe mucho a la influencia de autores como el nicaragüense Ernesto Cardenal. Según Camilo Fernández, la lírica prosaísta o conversacional tiene la ventaja de que amplía el léxico del poema de acuerdo con los postulados de Ezra Pound, quien planteaba en la poesía el tratamiento directo de la cosa (ya sea esta subjetiva u objetiva) y la idea de que el arte poético entraña un conocimiento tan científico como la química y la biología. En varios textos de Verástegui, la asunción de un lenguaje coloquial es funcional a la presencia de un yo migrante ubicado en el mundo cotidiano y agresivo de la gran ciudad. El estilo prosaísta empleado por

¹⁰⁵ Incluido en Verástegui, Enrique. *En los extramuros del mundo*. Lima, Milla Batres, 1971. También los dos textos siguientes, "Datzibao" y "Si te quedas en mi país", forman parte de este libro.

el yo refuerza la naturalidad de versos como estos, que pertenecen a “Datzibao”:

De pronto perdí todo contacto contigo.

Ya no pude llegar al teléfono, recordar ese número y llegar a tu
casa que no conocí.

Ya no pude volar sobre ti como todos los días a las tres de la tarde
estas pobres alas no dieron más

y aquí me tienes ideando estas líneas que reflejan mis ojos cansados
de ir caminando con la mente y las manos repletas de
yerba.

En varios textos de Verástegui destaca otra característica (o aspiración) frecuente en la obra de sus compañeros horazerianos: la idea romántica de que la poesía por sí misma era capaz de subvertir los valores caducos y alienantes de la sociedad a fin de propiciar el cambio y la democratización de los individuos. Según esta propuesta, había que sacar a la poesía de la torre de marfil en que los autores anteriores a Hora Zero la habían sumido, había que lograr que los versos aterrizaran a fin de que convivieran con la ciudadanía. En otras palabras, la poesía en la obra de Verástegui intenta humanizarse, se vuelve un personaje portador de todas las cualidades y defectos de la gente común y corriente. Es lo que leemos en textos como “Si te quedas en mi país”:

En mi país la poesía ladra

suda orina tiene sucias las axilas.

La poesía frecuenta los burdeles
escribe cantos silba danza mientras se mira
ociosamente en la toilette
y ha conocido el sabor dulzón del amor
en los parquecitos de crepé
bajo la luna
de los mostradores.

Pero en mi país hay quienes hablan con su botella de vino
sobre la pared azulada.

Y la poesía rueda contigo de la mano
por estos mismos lugares que no son los lugares
para filmar una canción destrozada.

Y por la poesía en mi país
si no hablaste como esto
te obligan a salir
en mi país
no hay donde ir
pero tienes que ir saliendo
como el acné en el cascarón rosado.
Y esto te urge más que una palabra perfecta.

Pero no solo la poesía se transforma en personaje. En la peculiar
escritura de Verástegui, también sus cultores, los poetas, se convierten en

referentes valiosos y en interlocutores que, desde sus obras, guían la marcha del migrante en la ciudad y se convierten en escudos efectivos frente a una sociedad enajenante y carente de valores. Lo interesante es que esta recurrencia a los poetas no tiene un sello dramático ni ceremonioso, sino que en textos como “Primer encuentro con Lezama”, la interpelación al viejo autor cubano adquiere matices desmitificadores, irónicos y hasta humorísticos dentro de la coloquialidad de su estilo. Estamos frente a versos que, sin renunciar a su naturaleza lírica, expresan la forma en la que nos dirigiríamos a un amigo a quien, de ser necesario, podríamos también criticar y hablar con total franqueza:

Llevo un sol en mis bolsillos
 pero ya no tengo nada en mí
 no puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
 no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi
gatita
 arañándome el hombro
 y mis vecinos me tienen controlado
 me ven llegar como una peste
 y hablan de mí
 entre comillas soy el ocioso el paria el que llega tarde
en la noche
 y corro por estas calles de Lima
 buscando recordando a Vivian
 cayéndome en pedazos consumido por mí mismo y tú

no hacías nada
 por mí, viejo Lezama, estás ya viejo, pero te guío
 por estos
 sitios

Por último, es necesario destacar la presencia del amor como un elemento importante a lo largo de la obra de Enrique Verástegui. Así como sucede con figuras emblemáticas de la poesía (Lezama Lima es solo un ejemplo), la amada, escondida bajo nombres distintos o en forma anónima, se convierte en un símbolo de resistencia que trasciende los valores vacíos y alienantes de la ciudad moderna. Es lo que se aprecia en el ya citado “Datzibao”:

y me apreté contra ti buscando desesperadamente encontrarme
 en tus ojos y amé todas tus cosas

y tu mirada angustiada y esa seriedad para responderme a ciertas
 preguntas y cuestiones que nos diferenciaron para siempre de las
 personas nacidas antes de 1950

tu maravilloso instinto agresivo desarrollado contra los males del
 tiempo y portándote como en la más furiosa embestida

en la batalla por un lugar en el taxi que nos alejó miles de cuadras
 más cerca de la pasión de la vida

Si bien buena parte de su poesía posterior prosigue y profundiza los hallazgos de *En los extramuros del mundo*, un reparo constante a su obra tiene

que ver con cierta propensión de Verástegui a la frase ampulosa, recargada y por momentos próxima al delirio. José Miguel Oviedo, uno de los primeros en celebrar la calidad de su poesía en la hoy legendaria antología setentera *Estos trece*, escribe posteriormente las siguientes líneas que son un buen resumen de la opinión actual de muchos críticos sobre la obra de los horazerianos en general y de Verástegui en particular:

[Los poetas de Hora Zero] Instauraron, al menos por un tiempo, un modo de escribir bastante hirsuto, anárquico e impulsivo. Fueron un síntoma agriado de que la poesía había entrado en una fase de emergencia y dismantelamiento general. Una buena parte de lo que produjeron se hundió rápidamente en el olvido o sencillamente se detuvo en plena ruta, así es que el gesto colectivo fue más significativo que las obras individuales. El que llevó esa mística a un grado extremo, al punto de consumirse en ella, es Enrique Verástegui (1950), cuya obra, guiada por una ambición desmedida o delirante, está llena de vastos proyectos y quiméricas propuestas teóricas, nada fáciles de desentrañar ¹⁰⁶.

Al margen de las opiniones de Oviedo, es indudable que el estilo prosaísta de Enrique Verástegui representa una tendencia fundamental de la poesía peruana surgida en los setenta. Con su talento precoz, el autor de *En los extramuros del mundo* logró encarnar y a menudo trascender las propuestas teóricas de los diversos representantes de Hora Zero, el grupo más importante fundado en nuestro país en los albores de aquella década.

2. La poesía mítica de José Watanabe

¹⁰⁶ Oviedo, José Miguel. *La poesía del siglo XX en Perú. Antología*. Madrid, Visor, 2008, pp. 41-42.

La actitud militante y provocadora adoptada por los horazerianos captó la atención de la crítica de entonces y originó que, por mucho tiempo, estéticas y propuestas distintas a las ensayadas por Verástegui, Pimentel, Ramírez Ruiz, etc., pasaran desapercibidas o fueran discretamente comentadas en los medios y círculos literarios peruanos.

Un poeta fundamental surgido a comienzos de los setenta y que, apartado de propuestas colectivistas, desarrolló una obra que iría consolidándose con los años, fue José Watanabe. Provinciano como varios poetas de Hora Zero (nació en Laredo, La Libertad, en 1946), la propuesta de Watanabe apuntó hacia una estética austera, parca en el buen sentido del término, gracias a la cual logró desplegar una temática donde se apreciaba la experiencia de un migrante asimilado a la vida urbana. José Miguel Oviedo – quien fue uno de los primeros en destacar, en *Estos 13*, las virtudes artísticas de Watanabe- escribe que, entre los poetas del setenta,

(...) el que mejor evolucionó y depuró su obra fue José Watanabe (1946-2007). Aunque mantuvo hasta el final ciertas notas del lenguaje popular y el apego al pequeño mundo humano y natural de su provincia natal, supo ser también un poeta refinado. Aprovechando las formas de la poesía japonesa, que había conocido muy temprano, convirtió su pequeño ámbito en otra cosa; un espacio mágico que era la vía para alcanzar una serena armonía con el mundo frente a las contradicciones que nos impiden comprender su belleza interna ¹⁰⁷.

En gran parte de su obra, Laredo aparece como un espacio simbólico y lleno de reminiscencias mitológicas: es la provincia, el sitio del origen a partir del cual el yo consigue comprender aspectos de su situación actual en la gran

¹⁰⁷ *Ibídem*, p. 42.

sino solamente nosotros
 los que ahora descansamos colorados bajo este verano
 como esperando el vuelo del garrote

 sobre nuestra barriga
 sobre nuestra cabeza
 nada notable
 nada notable.

Watanabe resulta, frente a los representantes de Hora Zero, un poeta insular. No obstante, es posible rastrear en su poesía más de un rasgo de afinidad con sus colegas horazerianos: la ironía y la irreverencia, por ejemplo, así como el empleo del coloquialismo y una fusión bastante lograda entre poesía y narrativa. Eso sí, a diferencia de ellos, Watanabe recurre a un aliento lírico que le impide caer en la frase excesivamente prosaica y directa. Hay en sus versos, como afirma Ricardo González Vigil, "(...) una densidad simbólica abierta a las sugerencias más complejas y sutiles (sin los alardes declarativos y exterioristas de tantas voces del 70) que lo tornan una delicia única en nuestro panorama poético"¹⁰⁸.

Hijo de un inmigrante japonés y de una nativa de la sierra de Otuzco, Watanabe desarrolla una poesía que pone en debate la necesidad de revalorar prácticas culturales a menudo excluidas o subordinadas frente al influjo del pensamiento occidental. Es más, para estudiosos como Camilo Fernández¹⁰⁹, en esta poesía subyace una crítica de la racionalidad instrumental y de la

¹⁰⁸ González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX. Op. Cit.*, p. 285.

¹⁰⁹ Fernández Cozman es autor del único libro íntegramente dedicado a analizar su obra: *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe, Op. Cit.* Con esta obra obtuvo el "Premio Nacional de Ensayo 2005 Federico Villarreal".

sociedad occidental moderna, contaminada esta última por la progresiva pérdida de valores y su caída en la barbarie tecnológica ¹¹⁰. Así, en poemas como “El envío”, de *El huso de la palabra*, se lee:

Una delgada columna de sangre desciende desde una bolsa de polietileno hasta la vena mayor de mi mano. ¿Qué otro corazón la impulsaba antes, qué otro corazón más vigoroso y espléndido que el mío, lento y trémulo? Esta sangre que me reconforta es anónima. Puede ser de cualquiera. Yo voy (o iba) para misántropo y no quiero una deuda sospechada en todos los hombres. ¿Cuál es el nombre de mi dador? A ese solo y preciso hombre le debo agradecimiento. Sin embargo, la sangre que está entrando en mi cuerpo me corrige. Habla, sin retórica, de una fraternidad más vasta. Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de la especie.

No solo Laredo se convierte en un referente imprescindible en gran parte de su obra: en varios textos encontramos también sentidas alusiones y homenajes a las figuras paterna y materna. En el primer caso, el padre suele simbolizar la estabilidad doméstica, la serenidad y el espacio diurno de culturas disímiles que se fusionan, como destaca en estos versos de “Este olor, su otro”, de *Historia natural*:

El perejil anunciaba a mi padre, don Harumi,
esperando su sopa frugal.

Gracias de este país:

un japonés que no perdonaba

¡la ausencia en la mesa de ese secreto local de cocina!

Creo que usted adentraba ese secreto en otro más grande para

¹¹⁰ *Ibídem*, p. 15.

/ componer la belleza de su orden casero

que ligaba
familia y usos y trucos de esta tierra.

En el caso de la madre, esta figura resulta más bien nocturna. Su presencia simboliza las fuerzas de la naturaleza, así como la conservación y vigencia de elementos míticos locales que, alejados de la racionalidad moderna, crean una atmósfera cercana a lo “real maravilloso”. Es lo que se observa en “La cura”, también de *Historia natural*:

El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada por el cuerpo del hijo, allá en el norte.
Eso vi:
una mujer más elemental que tú
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando
con un huevo en la mano, sacerdotisa
más modesta no he visto.
Yo la miraba desgranar sobre su regazo
los maíces de la comida
mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol
lamiendo
el dolor arrojado a la tierra
junto con el huevo del milagro.

Algo que impregna de un sello personal la obra entera de Watanabe es su inmersión en un universo mítico de raíces andinas que, partiendo de las experiencias de infancia en un Laredo ideal, permiten al yo poético realizar aproximaciones a fenómenos dolorosos e inevitables como la enfermedad y la muerte. Fernández Cozman destaca, al respecto, lo que ocurre en textos como “Casa joven con dos muertos”; en este poema, la muerte es asumida como un fenómeno natural del ciclo biológico, como un círculo inevitable y esperanzador de regeneración de la existencia, a diferencia del pensamiento racional, que descrea de aquella visión mágica presente en la cosmovisión andina:

La escalera va del patio a la azotea y en el tercer peldaño
 el sol relumbra,
 el solecito de los condenados relumbra siempre
 y debidamente.

El tercer peldaño es una estación
 donde el cuerpo es leve y blanco como una pastilla
 y el pensamiento intenso. Y todo es tibio
 menos los propios huesos.

.....

Las almitas sentadas allí descansaban como al borde de un
 abismo
 y a veces nos miraban como si nosotros fuéramos el abismo.

Los diferentes libros de Watanabe mantienen un estrecho contacto tanto a nivel temático como de estilo. Así como sucede con otros poetas del setenta, una impronta de coloquialidad recorre sus versos, lo que no es de extrañar en alguien que, muchas veces, se confesó un lector apasionado de Wallace Stevens y de Williams Carlos Williams. Eso sí, este estilo conversacional (bastante difundido en la poesía del setenta), que no rehúye el empleo de giros y frase populares, es reformulado por Watanabe gracias a la inclusión de un rico pensamiento mítico, así como con aportes de la poesía japonesa, en especial de la estructura estrófica del haiku. Además, en libros como *Cosas del cuerpo*, su propuesta estética lo lleva a analizar la relación entre la existencia física del hombre y el mundo en que vivimos. “El guardián del hielo”, por ejemplo, grafica el hecho de que las sensaciones y las experiencias corporales guían nuestro conocimiento, el cual es irremediamente efímero, como efímera resulta nuestra relación con la vida en general:

Y coincidimos en el terral
 el heladero con su carretilla averiada
 y yo
 que corría tras los pájaros huidos del fuego
 de la zafra.
 También coincidió el sol.
 En esa situación cómo negarse a un favor llano:
 el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.
 Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...
 El hielo empezó a derretirse

bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil

Diluyéndose

dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y enseguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.

Ama rápido, me dijo el sol.

Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:

Yo soy el guardián del hielo.

Si bien fugaz y perecedera, la relación de los hombres con la vida no adquiere un matiz pesimista en la poesía de José Watanabe; sucede más bien lo contrario. La ventaja de asumir la existencia como meramente física y, por tanto, mortal, es que nuestro cuerpo alcanza un valor trascendente en sí mismo: es nuestra morada, nuestro punto de contacto con los otros, el resto de masas corporales dotadas, como nosotros, de espíritu y de sentimientos.

3. Abelardo Sánchez León y la poética interiorista de la clase media

Enrique Verástegui recoge y trasciende varios de los postulados esgrimidos por el colectivo Hora Zero: lo hace a través de versos largos y dotados de un estilo fresco y coloquial que pulveriza los límites entre poesía y prosa. José Watanabe, por su parte, sirviéndose de versos austeros y enriquecidos temáticamente por la presencia mítica de su Laredo natal, pone énfasis en la necesidad de revalorar prácticas culturales a menudo menospreciadas por el pensamiento occidental moderno. A estos dos nombres fundamentales de la poesía del setenta se suma el de Abelardo Sánchez León.

Miembro de la clase media limeña, Sánchez León (1947) es sociólogo de carrera y, a diferencia de buen número de sus colegas del setenta, no llegó a formar parte de grupo literario alguno ni participó de propuestas radicales en aquellos años de grandes cambios políticos y sociales. En su poesía destaca una visión desencantada (incluso nihilista) frente al progresivo deterioro y enajenación del individuo atrapado en la dinámica sin control de la urbe moderna. José Miguel Oviedo, quien lo antológo tempranamente junto a Enrique Verástegui y José Watanabe en *Estos 13*, y años más tarde en su *Antología. La poesía del siglo XX en Perú* (2008), resume así las características principales de su obra:

(...) Distingue a la producción poética de Sánchez León la virtud de expresarse de un modo directo y natural, del todo ajeno a rebuscamientos y excesos retóricos. Sabe ser hondo sin dejar de usar un lenguaje sencillo y abierto. En verdad, es uno de los pocos poetas de su generación que, desde el comienzo, siguió un camino independiente del que los demás recorrían y, en ese sentido, su voz es atípica. (...) Su mirada cubre desde el mundo familiar (un recinto que puede ser amable y protector pero también represivo y engañoso) hasta las tensiones que

separan clases, culturas e individuos dentro de un mismo país. Esa mirada es crítica, pero atemperada por un gesto más compasivo que amargo. Hay, sin embargo, un persistente malestar, una desazón existencial que se percibe a través del tono prosaico y las inflexiones narrativas ¹¹¹.

Sirviéndose de textos largos y anecdóticos que muchas veces avasallan las fronteras entre poesía y prosa, el yo se presenta como un solitario y desarraigado actor que se siente lejos de la clase privilegiada de donde proviene, pero que al mismo tiempo se sabe excluido de los nuevos estratos sociales que van surgiendo. En “La casa del abuelo”, por ejemplo, de *Poemas y ventanas cerradas* (1969), la destrucción del hogar del yo poético simboliza la caída de una clase dirigente y, más aún, encarna el fin de un orden social establecido:

No solo demolieron la casa del abuelo,
también despistaron a los nietos
ocultando las palabras escritas en la noche.
Y el sillón de las tardes cayó al desván como un problema
que se esquiva,
al fondo, con los recuerdos amarillentos de los álbumes
y las últimas agonías del enfermo que conoció el enigma de los mares

La mirada hacia el mundo familiar por parte del yo resulta, en el poema, crítica e incluso fatalista. Sin embargo, se trata de un fatalismo que al final deviene en un gesto más compasivo que hostil hacia aquel anciano que poseía

¹¹¹ Oviedo, José Miguel. *Antología. La poesía del siglo XX en Perú. Op. Cit.*, pp. 610-611.

las virtudes del hombre ilustrado, de aquel “que conoció el enigma de los mares” ¹¹². La caída de la casa del abuelo es altamente representativa, pues encarna el fin inminente de la clase privilegiada a la que el yo pertenece, pero por la que no siente mayor afinidad. El sentimiento de orfandad que se desprende del poema es mayor aún por cuanto el yo, convertido ahora en hombre, no ha sido preparado para afrontar un mundo en vías de cambio:

Y no solo demolieron la casa del abuelo,
también mudaron los libros del estante alquilando sus versos.
Y los restos apiñados en su memoria desaparecieron
con las escasas lluvias del verano, y no quedó nada,
ni una mirada tierna que acompañe la herencia de mano en mano,
ni una palabra que evite el camino minado con pestes y desengaños,
ahora que débiles no soportamos las inclemencias y las tentaciones,
cuando hemos caído tan bajo como un obstáculo en medio
del esfuerzo.

La poesía de Sánchez León, sostiene James Higgins, es temáticamente limitada, ya que vuelve una y otra vez a las relaciones familiares y al conflicto irresuelto de un individuo de clase media que no llega a asimilarse al orden establecido; sin embargo, la gran fuerza emocional que recorre sus versos, así como su notable manejo de las formas poéticas, atenúan tal restricción y lo convierten en uno de los poetas más importantes surgidos en los setenta:

¹¹² Higgins, James. *Historia de la literatura peruana. Op. Cit.*, p. 348.

(...) Su estilo comparte las características de la poesía de la época, como un lenguaje coloquial, alusiones a contextos concretos, un léxico que refleja la vida moderna, el uso de múltiples voces para registrar trozos de conversación. Tiene una predilección por poemas largos, con un discurso que fluye en versos largos y con frecuentes encabalgamientos. Su ritmo se parece al de la prosa y en muchos textos abandona el verso por el poema en prosa. Privilegia la anécdota, a la que confiere un carácter simbólico, de manera que su poesía se basa en la dramatización de situaciones ¹¹³.

Estas características señaladas por Higgins se aprecian con nitidez en uno de sus poemarios más logrados, *Oficio del sobreviviente* (1980). Se trata de un libro unitario en el que los poemas de cada una de las tres secciones funcionan como pequeños capítulos (o cuadros de situaciones) que narran la historia de un limeño de clase media que regresa a casa luego de unos años vividos en Europa. Apelando a un lenguaje coloquial de tinte irónico, los largos poemas son el registro de un yo que, pese a su carácter rebelde, ha terminado asimilándose a un sistema en el que no se siente cómodo y del cual descrea. Se trata, como señala el título, de un individuo quien, a duras penas, ha aprendido el arte de sobrevivir en medio de la rutina burguesa que de joven tanto despreció:

El pelotas ha vuelto.

Lo esperan con su vaso de leche (mala leche) con su Chancay,

su postre favorito deslizándose en la memoria de las amarras

de los puentes

y mira con su cara perdida

¹¹³ Loc. Cit.

.....

De nuevo en su país y las contradicciones
entre los ricos y los pobres, los arribistas y los mediocres,
los astutos y los lobos y los corderos,
en el medio, pelotas,
mirando cómo se devoran el páncreas ¹¹⁴.

Uno de los logros técnicos más apreciables de este autor tiene que ver con el empleo de una multiplicidad de voces que, de verso en verso, simulan ser rastros de conversaciones entre personajes distintos. Con estas voces, Sánchez León consigue representar los diferentes puntos de vista que retratan de forma irónica el discurso de su generación, así como de las personas que lo rodean:

De mal humor y a desgana
sin venir de ninguna Selva Negra
ni haber llegado a las ciudades en tiempos de guerra
entre puntapiés nos abrimos paso hacia el transporte,
hacemos cola con una escopeta en la camisa,
qué rota ni qué rota la camisa...

.....

¹¹⁴ Sánchez León, Abelardo. *Oficio del sobreviviente*. Lima, Mosca Azul, 1980, pp. 18-19.

Sería bueno quedarse en pijama mirando por la rendija
 del departamento si da a la calle
 o al patio donde la oscuridad se alterna con la ropa interior.
 Botar a estos mocosos que joden y joden a jugar a la calle.
 ¡A la calle mañosos!
 Un chorro de agua helada a ver si se destiempla
 este organismo mal ajustado,
 pero otra vez el hastío empieza a insinuarse en el coche
 Meses que no se lava el pelo y sus medias huelen a chivo.
 Está más idiota que su madre. Qué familia más imbécil esa.
 ¡Ciérrame las cortinas del espanto de una vez!
 ¿Soy o no soy su padre?
 A dormir, entonces, testigos venales de la muerte.

Como se aprecia en estos versos de “Gritos”, del ya citado *Oficio del sobreviviente*, la multiplicidad de voces sirve para reproducir el habla de un grupo heterogéneo de individuos que comparten un mismo espacio citadino, moderno. El estilo y el ritmo son de claro tinte narrativo, como casi todos los poemas escritos por Sánchez León.

En otros textos, la recurrencia a diferentes voces cede paso a unos versos de carácter marcadamente intimista: en ellos, el yo reflexiona sobre su incapacidad para asimilarse a un sistema con el cual, sin embargo, se encuentra ligado por necesidades económicas y familiares. Es lo que ocurre en los siguientes versos de “La última comida”:

Miedoso, cobarde, pero de qué santo Dios,
buen blanco de cualquier sitio,
listo para temblar con las palabras atragantándose.

Manada de sombras diestras en darme alcance,
el mundo vuelve a taparse inmóvil en la existencia

-principio o final-

Encuentro mirándome desnudo y sin nada,
Listo a embarcarme hacia esas noches que están allí
sobrecogidas en sus cubretodos,
transitando fuera de lo maravilloso.

La imagen de quien cava su fosa es mía.
Qué puede dar lástima si lo valioso se dejó consciente
y a voluntad.

Opté, preferí la desgana, hacerme remolón para ver transcurrir
el cambio de las estaciones.

Lo decidí con la convicción que da el miedo y la cobardía.
Esa fue mi determinación.

Los versos citados muestran a uno de los poetas más originales surgidos en el Perú de los setenta. Se trata de un autor que, a decir de críticos como Ricardo González Vigil, es irreductible a los rasgos de sus compañeros de generación, y cuya trayectoria representa la conquista de un universo poético donde predomina la visión corrosiva, ácida y desencantada de la alienación dentro de la moderna sociedad capitalista.

4. Presencia de Carlos López Degregori en la poesía peruana del setenta

Junto con Enrique Verástegui, José Watanabe y Abelardo Sánchez León, Carlos López Degregori (Lima, 1952) es el cuarto autor que, desde nuestra perspectiva, completa, define y complejiza el círculo principal de la poesía surgida en el Perú de los setenta. En la obra de Verástegui asoma la presencia de una voz poderosa que, recordemos, recoge la rebeldía de vastos sectores populares de la sociedad moderna. En la de Watanabe, la figura del migrante echa raíces en la gran ciudad y revela su presencia a través de sugerentes mitos provincianos. En los versos de Sánchez León, la clase media alta cuestiona su vigencia y, con sarcasmo e ironía, realiza una crítica de la enajenación del individuo en la sociedad contemporánea. Frente a ellos, Carlos López Degregori emerge como el autor más insular de los setenta y cuya obra resulta la más difícil de descifrar, si nos atenemos a referentes geográficos y temporales.

Limeño como Sánchez León –aunque sin sus conflictos de clase–, López Degregori llegó a experimentar, como varios de sus colegas de entonces, la pertenencia a un grupo poético: La Sagrada Familia. Sin embargo, lo hizo por breve tiempo y, como explica con algo de ironía, sintiéndose “un *sagrado* asimétrico y excéntrico” ¹¹⁵, lo que lo distingue de otros poetas marcadamente gremiales como Verástegui. Fue un migrante como Watanabe, pero a diferencia de este último no tuvo en Lima su punto de llegada, sino de partida:

¹¹⁵ López Degregori, Carlos. *Aguas ejemplares*. Lima, Borrador Editores, 2013, p. 10.

en 1973 optó por viajar a Colombia para estudiar literatura en la universidad Javeriana de Bogotá; allí, según sus propias palabras, se sometió a un proceso de metamorfosis que lo devolvió a nuestra capital en 1978 convertido en “(...) un extraño de la poesía peruana” ¹¹⁶.

A propósito de esto último, varios críticos han sostenido que, por lo menos en parte, la experiencia vital en un país y una sociedad diferentes ayudaron a configurar las características de la obra de López Degregori. El resultado fue una lírica a todas luces insólita que, a decir de estudiosos como Ricardo González Vigil:

(...) posee un universo creador (una temática y una visión de la realidad y la poesía), nutrido por la tradición visionaria, mágica, alquímica y hermética tal cual la ha asumido la Modernidad (romanticismo “interior”, simbolismo y formulaciones hispanoamericanas como las de Lezama Lima, Octavio Paz y, sobre todo, Álvaro Mutis): el canto como “máscara”, como desdoblamiento transfigurador de lo real tan falso (ficticio) como revelador de los niveles más profundos de la existencia, en una especie de travesía metafísica (...) ¹¹⁷

Ya nos referimos a los setenta en el Perú como una década excepcional que comenzó dos años antes, con el golpe militar encabezado por Juan Velasco Alvarado. Fue un tiempo de cambios, de expectativas populares frustradas que, en el campo cultural, vio el surgimiento de grupos poéticos radicales que, con Hora Zero a la cabeza, apostaron por un arte que fusionara poesía y cambio social. Sin embargo, esta prédica rebelde y de tinte romántico, representada por obras como la de Enrique Verástegui, no fue la única propuesta surgida por entonces: hemos destacado ya la presencia de José

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ González Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX. Op. Cit.*, p. 519.

Watanabe y Abelardo Sánchez León; a ellos hay que sumarle el nombre de Carlos López Degregori, el más insular de los tres. En conjunto, los autores mencionados permiten hablar de una poesía –la del setenta- no solo variada, sino también trascendente y singular: heterogénea, en el mejor sentido de la palabra.

En cuanto a la obra de López Degregori, hay dos preguntas que nos parecen urgentes de formular. Primero, ¿cuál es el lugar que ocupa la obra del autor de *Lejos de todas partes* dentro de la lírica peruana del setenta? Segundo, ¿qué características acercan y qué características alejan su obra de la desarrollada por los otros autores importantes de la poesía de entonces? Para responder ambas interrogantes, nos parece sumamente útil partir de la propuesta realizada por Camilo Fernández Cozman en su ya citado *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Allí Fernández considera que, si bien variada y heterogénea, la lírica surgida en los setenta posee una serie de características que la distinguen de la producida en otras décadas. Las particularidades más relevantes serían, en este orden: a) presencia de la poética de la obra abierta, b) el prosaísmo, c) la visión del migrante y d) la ciudad como ente enajenante.

A continuación explicaremos, una por una, estas características señaladas por Fernández Cozman y las relacionaremos con la obra de Carlos López Degregori. Este procedimiento comparativo nos permitirá, sin lugar a dudas, echar algunas luces acerca del sitio que el autor de *Cielo forzado* ocupa dentro de la poesía peruana del setenta.

a) La poética de la obra abierta en la poesía de López Degregori

De acuerdo con Fernández Cozman, en la lírica moderna hay una marcada tendencia al cruce de géneros y estructuras, lo que configura tanto la heterogeneidad radical de los comportamientos artísticos como de las prácticas discursivas por parte de sus cultores, los poetas. Baudelaire, por ejemplo, practica el poema en prosa en *El Spleen de París*, T. S. Eliot se inclina por una poesía teatral en varios textos de *Tierra Baldía* y Huidobro y Apollinaire experimentan con el blanco de la página para crear figuras plásticas en sus famosos caligramas. Frente a textos que retan las convenciones tradicionales acerca de lo que es poesía y poema, el lector se ve obligado a reaccionar de forma novedosa y activa para comprenderlos. Se trata de obras “abiertas” a la interpretación de un interlocutor que, en rigor, puede ser considerado un segundo autor, uno que, a través de su proceso de lectura, completa el sentido de lo que aquella escritura, sugerente y polisémica, puede querer significar.

En la poesía peruana del setenta, explica Fernández Cozman, la poética de la obra abierta es evidente en textos como “Primer encuentro con Lezama”, de Enrique Verástegui, “La casa del abuelo”, de Abelardo Sánchez León, o en el propio título de *El huso de la palabra*, de José Watanabe; en este último caso, el lector se ve obligado a recrear imaginativamente el sentido de “huso” (un objeto artesanal empleado para el hilado) y complementarlo con el de “uso”, es decir, “utilización” de la palabra ¹¹⁸.

¹¹⁸ Fernández, Camilo. *Op. Cit.*, p. 65.

En el caso de Carlos López Degregori, se puede afirmar que su obra entera participa de la poética de la obra abierta. Es frecuente el cruce de géneros en muchos de sus libros: en ellos nos topamos con versos que trascienden las fronteras de la poesía e incursionan en el discurso narrativo, lo cual obliga al lector a interpretar el sentido de aquellos textos poblados de personajes esotéricos que habitan atmósferas cerradas y llenas de significados simbólicos. Es lo que ocurre en “Canción del carbón y los soldados”, de *Las conversiones*, que aquí citamos parcialmente:

Siete soldados en fila
y de plomo

Siete aunque los cuentes
siempre siete

Y ya estoy decidido
si me van a fusilar

Escuchen mi risa
de miles de carbones

Que ya tizna la luna

Si bien se trata de un texto dramático (en tanto el yo personaje se presenta como un posible condenado a muerte), y dirigido más bien a un lector

adulto, la presencia de soldados de plomo remite a uno de los famosos cuentos infantiles de Hans Christian Andersen: esta curiosa fusión nos obliga a imaginar el posible significado de lo que aquellos versos quieren decir. No hay propiamente una historia, los datos ofrecidos al lector son vagos e inquietantes, porque no se comprende la risa del yo poético frente a la posible cercanía de su muerte. Además, hay una presencia cabalística en el peculiar significado del número siete, lo que torna aún más esotérico el significado del poema. El lector debe también indagar en el significado de la palabra “carbón”, que aparece en el título, y en la frase “multiplicado por miles”, del penúltimo verso. Alguien podría especular con la presencia de dibujos, de trazos diseñados a carboncillo por ese prestidigitador celestial que se esconde bajo las hábiles manos del creador, de aquel que en la obra se muestra sutilmente en las sombras “Que ya tiznan la luna”.

La atmósfera densa y la presencia de personajes que aparecen y desaparecen en versos próximos a la narratividad se multiplican en la obra de López Degregori. Son textos abiertos que interpelan al lector y lo retan a participar creativamente en el desentrañamiento del sentido, de aquello que esos versos quieren comunicar. Es lo que sucede en “Las calaveras”, de *Cielo forzado*:

Vuela encandelada por las calles,
 desmoronando cuerpos,
 trocando las píldoras que alejan el insomnio,
 perforando las medias
 y las sábanas,

escribiendo conjuros en el vidrio empañado
que nadie leerá.

.....

Calavera: dos cuencas y la conservación eterna
de la lengua.

El hábito de relatar historias para ocultarnos mejor:
ahogados, penas inútiles,
aparecidos que a nadie asustan
en casas clausuradas y caminos

.....

Más tarde aprendí a conversar contigo
y los sepultureros de Hamlet.

Juntos desayunábamos vino y galletas marchitas.

Es evidente, en este poema, la presencia de la intertextualidad: nos referimos a la propiedad por la cual un texto cita a otro escrito anteriormente y establece con él una suerte de vasos comunicantes, de significados potenciales que el lector atento debe esclarecer. Desde los primeros versos, se presenta una atmósfera nocturna que resalta la inquietud y ambigüedad presentes en el poema: el yo poético se presenta como un fabulador, un insomne cuya imaginación vuela como una calavera, un espectro sin ojos,

aunque dotado con el poder de la palabra. En su vuelo, perfora medias y sábanas, mientras escribe textos inútiles “que nadie leerá”. La intertextualidad a la que nos referimos acerca a este yo con Hamlet (quien vio el espectro de su padre como el yo del poema ve el espectro de la creación), y cuyas dudas existenciales convierte en tuyas. Es el lector quien debe decidir el valor y el significado que esta ambigua relación con el personaje de Shakespeare pueda significar. Al final de la obra abierta que es este poema, la intertextualidad entre el yo personaje y Hamlet se torna aún más evidente, ya que se recrea la célebre pregunta de Hamlet frente a la calavera, que parece interpelarlo: “Me marchó sin partir aquí en la Candelita / y te divisó a ti cara de alumbre. // Se detendrá en mi casa o no se detendrá”.

La poética de la obra abierta en la poesía de López Degregori adquiere límites extremos en libros como *Retratos de un caído resplandor*. En este volumen, publicado en el 2002, el afán experimentador y el deseo de dotar a los textos de ambigüedad y densidad interpretativa, llevan a una fusión entre poesía e imagen: junto con los textos escritos, se intercala una serie de fotos en blanco y negro del poeta niño y adulto, así como de mujeres desnudas. Lo curioso, lo enigmático, lo que obliga al receptor a indagar en el probable sentido o sentidos de la obra, es que, en el caso de las fotos del poeta (que son tres), estas han sido manipuladas. En la primera fotografía, la del poeta “niño”, los ojos de su rostro han sido extraídos, cortados, y solo resalta un par de huecos blancos. Por su parte, en la última foto, que representa al autor de 48 años, solo aparecen los ojos de este, mientras que el resto de su cuerpo permanece en blanco. El lector, frente a esta manipulación de las fotografías, se ve obligado a emplear la imaginación para establecer el posible significado

de tales imágenes. El crítico José Morales Saravia, por ejemplo, propone una sugerente lectura al respecto ¹¹⁹: según Morales, en el primer caso, la ausencia de ojos en el rostro infantil señalaría la presencia de la “ceguera”, es decir, de la ausencia de mirada propia, tan característica del autor bisoño, todavía en formación; en cambio, el rostro en blanco y los ojos presentes de la última foto aludirían a la primacía de la mirada, expresada visualmente en el libro y que marca el proceso de maduración del artista, quien a través de la experiencia consigue acceder a la gracia de dicha mirada. Ambas fotos se oponen y complementan a un tiempo; al hacerlo, interpelan al lector, quien debe reaccionar como un segundo autor frente a esta obra ambigua, densa y que se complejiza aún más debido a la presencia de poemas de fuerte tinte narrativo que transcurren en atmósferas cerradas y mágicas, irreales.

b) El prosaísmo

Si bien existen rastros del prosaísmo en la lírica occidental desde tiempos del barroco, es en la poesía de Arthur Rimbaud donde se tornará un recurso artístico plenamente logrado. La proliferación del prosaísmo coincidirá con el surgimiento de las vanguardias de la segunda década del siglo XX y, en nuestro país, se volverá un procedimiento lírico fundamental en manos del Vallejo de *Poemas humanos* ¹²⁰. El gran poeta peruano recurre a este procedimiento en un afán de ir en contra de aquel estilo modernista de versos armoniosos predominante por entonces, y que solo procura el disfrute del

¹¹⁹ Morales Saravia, José. “El dominio de la imagen técnica en la poesía peruana reciente”. En: <http://www.omni-bus.com/n15/morales.html> [Consulta, 30 de marzo de 2012, 16:49 h].

¹²⁰ Fernández, Camilo. *Op. Cit.*, p. 66.

lector: al recurrir al prosaísmo, con su gama de sonidos disonantes, lo que Vallejo busca es tocar las fibras más sensibles de su interlocutor, con lo cual logra transmitirle experiencias dolorosas y cercanas a lo humano.

Años más tarde, la poesía conversacional practicada en Latinoamérica por autores de la talla de Ernesto Cardenal, Enrique Lihn y Antonio Cisneros, recurrirá a todo tipo de estructuras prosaístas en un afán de superar las limitaciones de la poesía neosimbolista de los años cincuenta ¹²¹. Las razones de esta apuesta por una poesía coloquial no son gratuitas, sino que responden a una necesidad por ampliar los límites de la palabra sobre la base de propuestas esgrimidas por los grandes maestros norteamericanos: Ezra Pound, William Carlos Williams, e. e. cummings y un largo etcétera.

Dentro del proceso de la poesía peruana, según Fernández Cozman, la predilección por el prosaísmo resulta más que evidente en los poetas surgidos en los setenta. Todos los textos de *En los extramuros del mundo*, de Verástegui, son coloquiales y predomina en ellos un empleo generoso de expresiones prosaicas que ayudan a situar mejor al yo poético dentro del mundo cotidiano de la ciudad moderna. Incluso la jerga, así como una amplia gama de expresiones populares, encuentran cabida en la poesía de Verástegui, dotando a sus versos de un fuerte tinte confesional y anecdótico:

En 1950 yo aún no vagaba en Cañete,
ni figuraba mi nombre en la casilla postal del correo:
mi poblado era más chico que ahora, más coloreado,
y más bullicioso: no había asfalto, ni luz,

¹²¹ *Ibídem*, p. 67.

ni agua, ni desagüe,
y su fresco cielo pintado mejor que un buen cielo de Seurat
era envidiado mil kms. a la redonda ¹²².

El prosaísmo como procedimiento estético se da también, de una manera central, en la poesía de Sánchez León y en la de José Watanabe. En los versos de este último, por ejemplo, donde predomina una atmósfera de contenido lirismo, el prosaísmo le permite sortear con éxito los límites peligrosos de la cursilería y la frase trillada ¹²³. Ello es posible gracias al empleo de frases coloquiales, frases en las que se rastrean el humor y la ironía:

¿Te acuerdas de los pitos del alfarero Tineo
pájaros sapos vaquitas chivitos
apreciados en el cuenco de nuestras manos
y todos con su candorosa trompetita de una sola nota en el culo?
Yo buscándolos en las ferias de los artesanos” ¹²⁴.

A diferencia del común de poetas surgidos en los setenta, no se puede hablar del prosaísmo como de un recurso extendido en la obra de López Degregori. Por el contrario, así como es difícil encontrar en sus textos alusiones a una ciudad y a un tiempo concretos, así como hay una suerte de renuncia al tono confesional y al tinte anecdótico, sus versos rehúyen el giro popular, así

¹²² Verástegui, Enrique, “Cañete”. En: Escobar, Alberto, *Antología de la Poesía peruana*, Tomo II, *Op. Cit.*, p. 186.

¹²³ Fernández Cozman, Camilo. *Op. Cit.*, p. 67.

¹²⁴ Watanabe, José. *Poesía completa*. Valencia, Pre-Textos, p. 71. Los versos citados corresponden al poema “Mejor lacónico”.

como el sonido disonante propio del estilo conversacional. Un poema que grafica este alejamiento (mantenido a lo largo de su obra) del recurso prosaísta es “A qué sonará una voz”, de *Las conversiones* (1983), cuya primera parte dice:

A qué sonará una voz que nadie oyó durante años.

A nada sonará.

Y es probable que ya no sea voz,
 guarde palabras de un idioma que no existe
 y multiplique
 charcas, errores, mataduras.

En el ya citado “Cañete”, de Enrique Verástegui, se recurre al prosaísmo como un estilo que resulta funcional y complementa la atmósfera anecdótica del texto. El yo habla de Cañete, de elementos propios de esa ciudad, ubicada en un tiempo histórico cuyas coordenadas están bien establecidas por el poema en su conjunto. En “Mejor lacónico”, de Watanabe, el tinte confesional y la apelación a un pueblo concreto (el del yo del poema) y a un artesano (Tineo) están bien expresados gracias al estilo coloquial del yo que enuncia el poema. En “A qué sonara una voz”, en cambio, no encontramos puntos de referencia concretos que ayuden al lector a ubicarse espacial y temporalmente en el contexto del poema. Los datos anecdóticos han sido sustraídos por el yo. Este solo se presenta como alguien sin nombre, alguien que, a su vez, se interroga sobre el sonido que tendrá una voz que no ha sido escuchada por muchos

años. Aquí lo prosaico, el sonido disonante de lo conversacional, la apelación a frases populares que, por lo mismo que son populares, permiten identificar una manera de hablar, no tienen cabida. El estilo de López Degregori es insular respecto del prosaísmo tan común en la poesía del setenta; en realidad, según afirma Américo Ferrari, su estilo (sus antecedentes, su origen) resulta muy difícil de rastrear ¹²⁵. Como queda expresado en “A qué sonará una voz”, su repertorio de palabras, tan peculiar, parece tomado de “un idioma que no existe” y que, por ello mismo, “A nada sonará”.

En otro texto, “Contra la autobiografía / homenaje a Fernando Pessoa”, de *Una casa en la sombra*, el propio yo manifiesta varias veces su desapego por el tono confesional (bastante relacionado con el estilo prosaísta) tan característico de los poetas del setenta:

Mis pasos
 resonando
 por el camino de la fuente
 cada vez más cerca
 del mediodía
 y de las cosas
 pero más lejos de mí.

.....

¹²⁵ Ferrari, Américo. “La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada”. En: López Degregori, Carlos, *Aquí descansa nadie*. Lima, Colmillo Blanco, 1988, p. 11.

Desvarío

Grabo mensajes

inconclusos

en los árboles

¿en qué falló tu poesía?

un exceso de confianza

y crueldad

omisiones

omisiones

omisiones

el poeta no es confesional

A la sombra del célebre autor portugués de los heterónimos, el yo de estos versos reflexiona acerca de su labor como poeta. Está en la mitad de su vida (“mediodía”) y en todo este tiempo no ha logrado conocerse a sí mismo (por eso expresa que cada vez está “más lejos de mí”). Describe su poesía como extremadamente parca (esto se desprende de la triple repetición del plural “omisiones”), de allí, probablemente, la razón de su fracaso: su obra es enigmática, fruto de un autor que tiene gran confianza en su talento, pero que es cruel en el sentido de que no hace concesiones al lector. El ya citado Américo Ferrari llama “desrealizantes” a los textos de López Degregori, debido a que en ellos se hace referencia a objetos, sujetos y situaciones imposibles,

irreales, sin sitio en la cotidianeidad ¹²⁶. Sus versos son concisos, no muestran propensión a la anécdota y, de esta forma, se alejan de los excesos verbales y de la elaboración de textos largos tan característicos de la lírica prosaísta practicada por el grueso de poetas del setenta. Los versos “desrealizantes” del autor de *Las conversiones* permiten que, de una imagen austera, parca, y sin un referente concreto, emerja un sorprendente volcán de signos insólitos que interpela a los lectores, que los obliga a ir tras la búsqueda de sus posibles sentidos. La obra de López Degregori está hecha para sugerir: desvaría, graba mensajes inconclusos en los árboles, falla en su anhelo de comunicar. Para él, la poesía es un arte hecho de omisiones, de silencios significativos, como la página en blanco de la obra de Mallarmé. Debido a ello, “el poeta no es confesional”.

c) La visión del migrante

En *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* ¹²⁷, José Matos Mar ha descrito las causas que originaron las sucesivas oleadas de migrantes a la capital, así como las consecuencias económicas y sociales que dichos desplazamientos produjeron, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Estas migraciones fueron caldo de cultivo de complicado fenómenos transculturales: los sujetos provincianos, portadores de su propia cultura y tradición, se vieron enfrentados a obstáculos diversos en Lima, donde primaba una serie de parámetros culturales de marcada influencia

¹²⁶ Loc. Cit.

¹²⁷ Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima, IEP, 1989.

extranjera, y donde las clases dirigentes no veían con buenos ojos la apertura a un Perú diverso, pluricultural. Progresivamente, en esta Lima poco preparada para albergarlos, los migrantes terminaron desbordando y controlando, con su energía y fuerza de trabajo, los principales enclaves económicos. En los setenta, este “desborde popular” de sujetos que irrumpen del campo a la ciudad encontraría un interesante espacio de desarrollo cultural en la poesía. De acuerdo con Fernández Cozman, una característica importante que hermanó los proyectos de un gran número de poetas de esos años – inmigrantes ellos mismos o hijos de provincianos humildes- fue que consiguieron construir en sus obras “un sujeto migrante” ¹²⁸. Dos casos paradigmáticos son los de José Watanabe y Enrique Verástegui. En los libros del primero, son constantes las marcas de enunciación que hacen patente la presencia de un hablante nacido en provincia, pero que ha logrado afincarse, con esfuerzo y constancia, en Lima. En “A propósito de los desajustes”, de *El huso de la palabra*, las marcas textuales permiten al lector percibir a un sujeto que recuerda constantemente acontecimientos vividos en su pueblo natal:

Los muchachos que no emigraron cantaban en la esquina
 y el sonámbulo, yo,
 se enteraba sin sorpresa del transcurrir de las cosas,
 y esa noche el sonámbulo
 escribió notas para un poema vagamente melancólico:
 “Han sucedido muertes y matrimonios

¹²⁸ *Ibídem*, p. 68.

y el humo espeso de la caña molida sobrevuela todavía” ¹²⁹.

En la obra de Verástegui también es evidente la presencia de un sujeto migrante. Muchas veces el yo hace alusión a Cañete (en el caso de Watanabe es Laredo) como su tierra natal y a Lima como la tierra nueva, a la que se ha llegado en busca de un futuro mejor que no siempre llega a realizarse. Un claro ejemplo lo constituye la sección titulada “Maestro en mecánica de tornos” de *Angelus Novus*. También podemos citar algunos versos del ya mencionado “Cañete”:

En mi pueblito no había día que no fuera ese día una fiesta:
y las canciones brotaban alegres como brotaba la flor de los cardos
en las murallas que cercaban Cañete.
No había viajero que no admirara su clima,
y la dulce uva borgoña mojando los labios
como el vino de miel escanciado por los viejos toneles,
y la alegría era el bordón de una guitarra de cedro.
Y los viajes a Lima se hacían por barco,
y demoraban toda la noche bajo esa estrella del Sur.

Ahora bien, esta tercera característica mencionada por Fernández no se puede aplicar a todos los poetas surgidos en los setenta. En los libros de Sánchez León, por ejemplo, el yo no es de ninguna manera un migrante; se trata más bien, como lo ha señalado James Higgins, de un sujeto capitalino,

¹²⁹ Watanabe, José. *Op. Cit.*, p. 85.

limeño, que vuelve reiteradamente al tema de las relaciones familiares y al conflicto irresuelto de un individuo de clase media que no llega a asimilarse por completo al orden establecido. Esta “visión del migrante”, por cierto, tampoco forma parte de la escritura de Carlos López Degregori, lo que acrecienta el tono insular de su propuesta artística con respecto a la poesía del setenta.

Hemos descrito la obra de López Degregori como particularmente compleja, poblada por referentes poco claros y distante del carácter confesional, tan caro a sus colegas de Hora Zero. En todos sus libros, desde *Un buen día* hasta *Una mesa en la espesura del bosque*, si algo destaca, a nivel temático, es sobre todo un ocultamiento de lo anecdótico, algo que convierte al autor en un “(...) poeta elusivo y misterioso no solo respecto de su biografía, sino también de su propio lenguaje (...)”¹³⁰. Su poética, como bien señala Eduardo Chirinos, dice más por lo que calla que por lo que expresa, y de ella surge un sujeto complejo, un yo que se esconde detrás de sucesivas máscaras (Carlos, Carlos Alberto, c l d), y cuyo origen no se puede rastrear en la realidad, sino apenas en citas y referencias de la más antigua literatura. Es lo que sucede en poemas como “San Lázaro”, donde el yo se presenta a sí mismo como “Nadie”, lo que recuerda el célebre episodio de Odiseo frente al gigante Polifemo:

Que, ¿quién soy yo?

Nadie.

Mi nombre no es Lázaro.

Aunque tal vez sí fui soldado en este cuartel de frío volando

¹³⁰ Chirinos, Eduardo. “Invitación al encierro”. En: *Meridiano*, Lima, 11 de agosto de 1991, p. 20.

salvas y cornetas o ángel enfermo o campanero aprendiz.

Aunque tal vez sí tuve que encalar aquí a mi novia y ahora

soy un desangelado ¹³¹.

La presencia del sujeto migrante en la ciudad es evidente en el caso de autores como Verástegui y José Watanabe. El primero se refiere a Cañete como la tierra del origen, mientras que el segundo se asume plenamente como un migrante que añora la paz de su pueblo natal, Laredo. En la obra de López Degregori, sus versos no llegan a construir un sujeto identificable con ningún origen medianamente claro. Lo que predomina es el silencio: el empleo constante de la reticencia como figura retórica obliga al lector a indagar en lo que esos versos lacónicos puedan significar. Sobre el yo que se construye de poema a poema, es imposible afirmar que se trata de un migrante. En todo caso, de lo que sí se puede hablar es de un sujeto desarraigado, en el sentido literal y metafórico del término. Es lo que se observa, por ejemplo, en textos herméticos como “Asunta”, donde el yo poético no solo carece de nombre, sino que incluso las señales que ofrece sobre su lugar de procedencia resultan bastante imprecisas: “Vengo de otra región, Asunta. Apenas logro caminar y tengo la mueca del que no quiso volver pero no le quedó alternativa. Por eso, cuando me presintieron en el tumulto, todos huyeron despavoridos” ¹³².

d) La ciudad como ente enajenante

¹³¹ López Degregori, Carlos. *Aquí descansa nadie*. Lima, Colmillo Blanco, 1998, p. 62.

¹³² López Degregori, Carlos. “Asunta”. En: *Lejos de todas partes*, Lima, Universidad de Lima, 1994, p. 151.

En más de una ocasión, el propio Carlos López Degregori ha subrayado la situación marginal de su obra dentro del concierto de la poesía peruana surgida en los setenta. En la nota personal que acompaña a la edición de su último libro, *Aguas ejemplares*, indica como una de las razones de esta insularidad su temprana estadía en Colombia, periodo valioso que le permitió completar su aprendizaje literario y alcanzar una voz propia, sobre todo a partir de *Las conversiones*, su segundo poemario ¹³³.

Esta “insularidad” parece justificada hasta el momento, si nos remitimos a las características propuestas por Camilo Fernández como propias de la poesía del setenta. Es cierto, la obra del autor de *Lejos de todas partes* sí participa a plenitud de la poética de la obra abierta: son frecuentes, al respecto, los cruces de géneros (entre poesía y narrativa, entre poesía e imagen), juegos con el blanco de la página, etc., lo que obliga al receptor a convertirse en un sujeto activo que complete, con su lectura, el peculiar sentido de esos textos. No obstante, López Degregori se aleja, como hemos demostrado, de la segunda característica, el prosaísmo: para el común de poetas surgidos en los setenta, el estilo conversacional define una manera de entender y practicar el arte; representa el anhelo por ampliar las fronteras de la poesía anterior. Sin embargo, el prosaísmo no es una constante en la obra de López Degregori, quien se inclina más bien por un estilo que rehúye tanto el giro popular como el sonido disonante propios de lo conversacional.

La poesía de López Degregori tampoco mantiene afinidad con la tercera característica: la visión del migrante. Como explica Fernández, las fuertes oleadas migratorias a la capital, ocurridas sobre todo desde la segunda mitad

¹³³ López Degregori, Carlos. *Aguas ejemplares*. Lima, Borrador Editores, 2013, p. 10.

del siglo XX, produjeron complejos fenómenos transculturales que se expresaron con nitidez en la obra de muchos poetas del setenta. La obra de López Degregori, hermética y elaborada a partir de referentes más imaginarios que identificables con la realidad cotidiana, no guarda relación con la construcción de un sujeto migrante en la ciudad moderna.

Veamos ahora la cuarta y última característica señalada por Fernández Cozman como propia de la poesía del setenta y relacionémosla con la obra de López Degregori: la ciudad como ente enajenante. Resulta claro que, desde Baudelaire, la ciudad aparece con frecuencia como un símbolo de modernidad en la poesía. Es conocido el caso de “Zona”, de Guillaume Apollinaire, donde el yo hace alusión a un ser sin nombre que pasea su soledad por una urbe que lo supera y lo devasta ¹³⁴. En la época moderna, el vínculo entre ser humano y ciudad se hace cada vez más inestable y fugaz. En el caso de la lírica peruana del setenta, Fernández Cozman señala la presencia constante de la ciudad como un ente enajenante en la obra, por ejemplo, de Sánchez León. Es común que, en sus versos, de estilo sarcástico, mordaz, este poeta critique la ciudad moderna y la presente como un espacio de degradación y abandono del ser. Su espacio urbano está relacionado con Lima, pero es una Lima atravesada por el mal, y donde sus habitantes terminan a menudo empujados hacia el abismo de la enfermedad, la desesperanza y la muerte: “La imagen de quien cava su fosa es mía. / Qué puede dar lástima si lo valioso se dejó consciente y a voluntad. / Opté, preferí la desgana, hacerme remolón para ver transcurrir el

¹³⁴ “Mientras tú caminas en París solo entre el gentío / y manadas de mugientes autobuses te rodean / la angustia del amor te aprieta el gaznate”, dice el poema, en traducción de Octavio Paz (*La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 41).

cambio de las estaciones. / Lo decidí con la convicción que da el miedo y la cobardía. / Esa fue mi determinación” (“La última comida” ¹³⁵).

Otro caso interesante de presencia enajenante de la ciudad ocurre con la obra de los poetas de Hora Zero. En “Balada para un caballo”, de Jorge Pimentel, o en varios textos de Verástegui, el yo poético se presenta como un sujeto marginal, un migrante que camina por una urbe identificada con la capital. Se trata, eso sí, de una Lima que no acepta y que más bien margina a este yo, una metrópoli cruel frente a la cual el poeta migrante “esgrime sus versos llenos de prosaísmo con el fin de socavar los resquicios de la cultura oficial” ¹³⁶.

La ciudad, en el caso de la obra de López Degregori, no guarda relación con la urbe moderna tal como se presenta en los textos de los otros poetas surgidos en los setenta. En primer lugar, difícilmente podemos hablar en su poesía de una ciudad que se vincule con alguna urbe reconocible por los lectores. Ya dijimos que los elementos que pueblan los versos de López Degregori son más imaginarios que anclados en referentes concretos, propios de la vida cotidiana. Se trata de poemas bautizados por Américo Ferrari como “desrealizantes”, pues ocurren en lugares irreales o imprecisos como Loraine (“podríamos estar sentados en Loraine”, dice un verso de su primer libro, *Un buen día*): lugares poblados por sujetos inciertos y donde transcurren historias que parecen haber saltado fuera de la historia ¹³⁷.

En gran parte de la poesía del setenta, la urbe es un ente poderoso y activo, se relaciona con metrópolis realmente existentes como Lima, y suelen

¹³⁵ Sánchez León, Abelardo. *Oficio del sobreviviente*. Lima, Mosca Azul, 1980, pp. 25-26.

¹³⁶ Fernández, Camilo. *Op. Cit.*, p.71.

¹³⁷ Ferrari, Américo. *Op. Cit.*, p. 11.

actuar en forma negativa sobre el individuo, sumiéndolo en la soledad y el desamparo. En la obra de López Degregori, en cambio, la ciudad constituye un espacio sin identidad precisa, un espacio hecho de elementos cuyo origen resulta difícil de precisar y que, a menudo, le dan el aspecto más de un cementerio o un campo de batalla imaginarios que de una urbe moderna. Es lo que se observa en textos como “no puedo ser un héroe de la patria” ¹³⁸:

En la plaza mayor, en el acantilado donde alumbraba el faro
y ahora quedan ruinas, en cada patiecito
está el lugar que elegí para mi estatua.

Ni de mármol ni piel viva ni madera
levántenla para que nada conmemore.

Que mi caballo dé vueltas perennes hasta reventar
Que todos los perros de la ciudad ladren mi hora de
ajusticiado.

.....

Duden, que en la duda está el temor.
Y el temor en la plaza, en las luces marchitas del faro,
en cada patiecito.

¹³⁸ López Degregori, Carlos. *Lejos de todas partes*. Op. Cit., p. 130.

Como vemos, la ciudad de este poema no tiene control alguno sobre los individuos: se trata de un espacio sin referencias precisas que vale en tanto traduce el estado anímico de ese yo que, se presume, ha perdido una guerra y, con ello, la posibilidad de ser “un héroe de la patria”. Esta urbe fantasma, este inmenso campo “en ruinas”, no se presenta, pues, como un ente enajenante que imponga su voluntad a los individuos: es apenas un depósito de seres carentes de gloria y trascendencia personal debido a sus propias acciones, apenas sugeridas, por cierto, en versos que resultan más nocturnos que diurnos, y que más que referir situaciones, tienden a ocultarlas.

Ahora bien, es importante aclarar que en la obra de López Degregori sí es posible hallar poemas en los que se mencionen ciudades realmente existentes; sin embargo, incluso entonces se trata de metrópolis más imaginadas que reales, más inciertas que reconocibles por nosotros, los lectores. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los siguientes versos de “99 púas”:

Río que vienes de mi espejo:

acudes a bañar mi rostro oculto en los harapos,
mis largas crenchas de sal.

Río apedreado de cielo en estas calles de Lima:

buscas un centro girante,
una estación resguardada de la niebla
y no la hallas
porque no hay nada que encontrar
y solo disuelves las calles

y gimes

y recoges en tu viaje palabras gallinazo,
estacas,
bestias en flor,
piezas de una dureza infinita donde se arrastran encapuchados
los ecos ¹³⁹.

En estos versos, el conflicto no se da entre el yo poético y una ciudad enajenante, poderosa en su capacidad para aniquilarlo o sumirlo en el desamparo y la marginación. El conflicto se da entre el yo y su propia imagen desolada (“Río que vienes de mi espejo”). La ciudad aparece solo como un decorado, constituye una geografía útil en tanto ayuda a potenciar un estado de ánimo, más negativo que positivo en este caso. Se trata de un espacio que, aunque nombrado como Lima, podría ser en realidad cualquier ciudad del mundo, es decir, ninguna urbe en especial.

5. El sitio de la poesía de Carlos López Degregori. Reflexiones finales

Frente a las cuatro características propuestas por Camilo Fernández, podemos concluir que la poesía de López Degregori solo se relaciona con la primera, mientras difiere (en mayor o menor medida) de las otras tres. Se trata de una escritura que, dentro de la lírica surgida en los setenta, mantiene una posición bastante singular, lo que confirma ese carácter insular y único señalado por casi todos los críticos que la han abordado. Poesía perturbadora, la lectura de sus versos es, como afirma Eduardo Chirinos, lo más parecido a

¹³⁹ *Ibídem*, p. 170.

abrir una caja cuyo interior -condenado a permanecer en lo más hondo siempre-, invita a los lectores a transitar la oscura y sorprendente irrealidad de sus caminos ¹⁴⁰.

Sin duda, las particularidades de esta obra, “sorprendente” y “oscura”, tornan sumamente difícil la tarea de asignar a López Degregori un lugar plenamente identificable dentro del panorama poético peruano. Esta dificultad manifiesta, sin embargo, no debe verse como un problema. La poesía moderna, en tanto discurso artístico, es disonante por naturaleza. Ya Hugo Friedrich explicó, en su célebre *La estructura de la lírica moderna* ¹⁴¹, que el hermetismo y la ininteligibilidad son propios de la lírica de nuestro tiempo. Hay un conocimiento que busca transmitir el creador, pero este conocimiento no es el mismo que, por ejemplo, podemos encontrar en un discurso científico. La gran aliada de la poesía moderna es la imagen, y es a través de la imagen que el poeta logra mostrar los complejos procesos que se interrelacionan con la experiencia del ser humano. Hay una oscuridad, un aura de misterio en la lírica moderna que fascina al lector, quien resulta atraído por ella en la misma medida en que no alcanza a comprenderla. Esa confluencia entre ininteligibilidad y hechizo es lo que se entiende como disonancia ¹⁴².

Las ideas de Hugo Friedrich calzan a la perfección con la obra desarrollada por López Degregori: se trata de una lírica plenamente insertada en la modernidad. Su poesía posee gran capacidad plurisemántica, sus versos, abundantes en imágenes a menudo ininteligibles, interpelan al receptor, lo “hechizan” y, al hacerlo, lo fuerzan a buscar una posible interpretación de

¹⁴⁰ Chirinos, Eduardo. “Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque”. En: *Hueso Húmero* N° 56, Lima, diciembre de 2010, p. 223.

¹⁴¹ Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

¹⁴² *Ibídem*, p. 21.

aquello que leen. Como antes sucedió con las obras de Eguren, Vallejo, Adán, Eielson, Varela, etc., la lírica de López Degregori amplía de manera significativa las cualidades y las fronteras de la poesía peruana contemporánea. Desde *Un buen día* hasta *Una mesa en la espesura del bosque*, sus poemas confirman, conforman y enriquecen -junto con nombres como los de Enrique Verástegui, José Watanabe y Abelardo Sánchez León- el rostro plural de la poesía del setenta, la década que comenzó dos años antes.

CAPÍTULO III

LA IMAGEN DEL AGUA EN LA POESÍA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: DESTINO, MADRE, ENTERRADORA

En “Contra la autobiografía / Homenaje a Fernando Pessoa”, de *Una casa en la sombra*, el propio López Degregori ofrece una clave invalorable, una vía de acceso que, como en el mito de Ariadna y Teseo, nos permite recorrer con éxito el laberinto de sentidos que es su obra: “Tener derecho a escribir / uno de sí / o para sí. / Creo que no lo tengo; el poeta no es confesional; decir menos la verdad / concentrar lo que fue el único misterio (...)”¹⁴³.

El poeta no es confesional: esta expresión se ha visto refrendada por el autor en múltiples entrevistas¹⁴⁴, en las que se percibe la naturaleza de su

¹⁴³ López Degregori, Carlos. *Una casa en la sombra*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1986, p. 58.

¹⁴⁴ Podemos citar, al respecto, la entrevista realizada por Carlos Sotomayor en su blog “Letra capital” (<http://carlosmsotomayor.lamula.pe/2010/08/23/entrevista-a-carlos-lopez-degregori-2/carlossotomayor> [Consulta, 17 de junio de 2013, 09:44 h]). A una pregunta sobre las particularidades de su proyecto poético, el poeta responde: “Yo creo que proyecto una obra,

proyecto estético: crear una obra vasta, única y común conformada por poemarios que, en conjunto, son como capítulos sucesivos que se complementan y establecen entre sí complejos vasos comunicantes. Una de las características fundamentales –y fundadoras- de este gran proyecto lírico es que la voz que enuncia los poemas rehúye expresamente cualquier vínculo con lo “confesional”.

Aclaremos que, por confesional, López Degregori entiende “anecdótico”, es decir, un tipo de poesía cuyos referentes se hallan anclados a un tiempo y a un espacio determinados. Por ejemplo, para remitirnos a los autores surgidos en los setenta, gran parte de los integrantes de Hora Zero pueden ser vistos como “anecdóticos” o “confesionales”. La concepción particular de López Degregori frente al hecho creativo ha sido determinante para que amplios sectores de la crítica lo consideren un representante insular con respecto a sus pares del setenta. En sus obras, Enrique Verástegui, José Watanabe, Abelardo Sánchez León, Tulio Mora, Jorge Pimentel, etc., suelen ser confesionales, anecdóticos a tal punto que en varios de sus poemas aparecen fechas y lugares reconocibles en la realidad. La obra del autor de *Las conversiones*, en cambio, rehúye de estas referencias espaciales y temporales.

que en ese momento pensaba que iba a ser una especie de ciudad, cuando empezaba a escribir mi segundo libro, *Las conversiones*. Yo no lo recordaba, pero es curioso, en esos años (83), un amigo poeta, Edgar O'Hara realizó una serie de entrevistas a varios poetas entre los que estaba yo. En esa entrevista hablaba ya de un proyecto como de tratar de construir una ciudad, como de encontrar una ciudad extraviada, perdida. Y a eso quería dedicar mi poesía. Y en ese momento era quizás una simple intuición. Pero cuando aparece el libro siguiente, *Una casa en la sombra*, empiezo a retomar elementos de mis poemas. Y eso es lo que he tratado de hacer en todos los libros que he ido produciendo en todos estos años”.

De acuerdo con Fermín Cebrecos ¹⁴⁵, en la poesía de López Degregori se produce un silenciamiento del yo subjetivo, es decir, de ese yo relacionado con la autobiografía anecdótica, real, para privilegiar el surgimiento de una voz que, gracias a una indagación personal, consigue hermanarse con la experiencia humana en su conjunto. Estamos pues ante una poética ambiciosa que busca personalizar la experiencia del hombre a partir de las vivencias del yo poético: este logra identificarse, así, con el *álter ego* de la humanidad entera ¹⁴⁶. Pero además, así como este yo universaliza su condición hasta convertirse en representante del hombre, los lugares geográficos mencionados solo son excusas para remontarse a un espacio y un tiempo carentes de referentes concretos y que, por ello mismo, pueden verse como coordenadas universales de la condición humana.

Así como rehúye lo confesional, la poesía de López Degregori escapa también del excesivo lirismo: sus versos -de acuerdo con críticos como Jorge Eslava y Javier Ágreda- tienen un marcado carácter narrativo. Esta narratividad se apoya en imágenes y símbolos diversos con los que logra crear una atmósfera que destaca por su hermetismo y su oscuridad próxima a lo irracional. Ahora bien, mucho se ha hablado de los referentes que pueblan la obra de López Degregori; entre ellos, destaca la presencia de elementos próximos a lo onírico y de otros tantos objetos de la naturaleza relacionados simbólicamente con experiencias humanas universales y no siempre conscientes. Entre estos elementos, Edgar O'Hara ha llegado a afirmar que el agua constituye, sin duda, la sustancia primordial, el elemento fundador de esta

¹⁴⁵ Cebrecos, Fermín. "‘Qué puede uno en el límite conceder’. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori". En: *Humanitas. Revista de la Facultad de Psicología* n° 33, julio-diciembre de 1995, pp. 17-75.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp 36-37.

poesía, quien la anuncia desde el primer verso, a tal punto que se convertirá en una imagen recurrente a lo largo de la obra de López Degregori ¹⁴⁷.

Son varias las menciones y múltiples los significados que la imagen del agua adquiere en la poesía de López Degregori. Puede tratarse de las aguas del mar, de los ríos que como sistemas sanguíneos atraviesan las geografías de sus diferentes libros. Puede tratarse del agua de la lluvia o de las insondables y oscuras aguas subterráneas. En todos estos casos, como veremos en el presente capítulo, López Degregori consigue reelaborar ciertas imágenes arquetípicas tradicionales del agua para proponer significados prístinos, sorprendentes e inexistentes fuera de los límites de su obra. En efecto, si bien es cierto que no hay una única manera de interpretar la lírica de López Degregori, sostenemos que una forma adecuada de hacerlo es recurriendo a la idea de arquetipos desarrollada por Carl Gustav Jung y retomada por Gaston Bachelard, ambos autores próximos a lo que en Teoría Literaria se conoce como crítica psicoanalítica.

Según el célebre psicoanalista suizo Carl Jung, todo gran artista es un hombre que posee “la visión primordial”: una sensibilidad especial para conectarse con los modelos arquetípicos y una capacidad privilegiada para hablar con imágenes primordiales que lo capacitan para transmitir experiencias desde su mundo interno al gran mundo externo a través de su arte ¹⁴⁸. El verdadero artista no se sirve simplemente de imágenes arquetípicas ya

¹⁴⁷ Al respecto, ver O'Hara, Edgar. “Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D.”. En: López Degregori, Carlos, *Lejos de todas partes*, Lima, Universidad de Lima, 1994; p. 19.

¹⁴⁸ Guerin, Wilfred et al. *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1974, p. 157.

empleadas, sino que crea sus propios materiales a partir de “la experiencia primordial [que] es la fuente de su inspiración creadora” ¹⁴⁹.

Las ideas de Jung coinciden con la propuesta estética de López Degregori: el alejamiento de lo confesional y lo anecdótico en su obra, su intención de despersonalizarse para representar al ser humano en su conjunto, lo consigue a partir de la construcción de un imaginario poético singular, inédito, un espacio poblado por objetos de diversa índole y significado muy particular, como ríos, mares, madrigueras, bosques, fuego, etc. Sostenemos que tales símbolos mantienen una estrecha relación con aquellas imágenes primordiales o arquetípicas, para emplear la tipología de Carl Jung y de Gaston Bachelard. Más aún, nos proponemos analizar, desde una perspectiva psicoanalítica próxima a la “poética de la imaginación” o “poética de lo imaginario”, aquellas imágenes y símbolos recurrentes en la obra de López Degregori: su desciframiento, sin duda, contribuirá a la mejor comprensión del sentido de esta poesía, una de las más valiosas de la literatura peruana actual.

Antes de iniciar nuestro análisis, y debido a que no existen muchos antecedentes de empleo de la crítica psicoanalítica en el Perú, consideramos necesario explicar en qué consiste y cuáles son los aportes esenciales de esta corriente teórica, en especial de la llamada “poética de la imaginación” o “poética de lo imaginario”. Asimismo, explicaremos algunos conceptos clave como “inconsciente colectivo”, “arquetipos” e “imágenes arquetípicas”, desarrollados por Jung y retomados luego por Gaston Bachelard y Gilbert Durand, entre otros.

¹⁴⁹ *Ibídem*, pp. 157-158.

Finalmente, y debido a que es una obra poética la que nos proponemos analizar, es indispensable considerar el trabajo con la palabra desarrollado por López Degregori. Más que en otro tipo de discursos lingüísticos, el plano del significante adquiere en los textos literarios un valor especial que no puede ser ignorado. Por ello, cualquier estudio serio debe abordar el plano de la forma, la estructura de los versos y los recursos retóricos que son, en última instancia, los responsables de la producción de sentido en cualquier poemario. Así pues, nuestra perspectiva metodológica se apoya en los aportes de la Retórica General Textual, desarrollada por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Stefano Arduini. De los tres autores mencionados, nos interesan en especial los aportes de Stefano Arduini, quien consigue superar los escollos de una retórica que, por muchos años, estuvo restringida al análisis del “ropaje lingüístico” o plano de la elocutio. La propuesta de Arduini, explicada en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, articula una visión amplia de la Retórica que considera el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, relacionadas íntimamente con formas cognitivas de captación del orden de las cosas. En el apartado correspondiente, expondremos algunas categorías planteadas por Arduini y que, complementadas por los aportes de la teoría psicoanalítica de Jung, Bachelard y Gilbert Durand, nos serán útiles en el análisis de los poemas de Carlos López Degregori.

I. EXPLICACIÓN DE NUESTRO MODELO DE ANÁLISIS (I): LA CRÍTICA LITERARIA PSICOANALÍTICA. LOS APORTES DE JUNG Y BACHELARD

La literatura y las ciencias próximas al psicoanálisis se han vinculado productivamente a partir de los aportes teóricos realizados por Sigmund Freud. El descubrimiento del inconsciente y la teoría del sujeto freudiana, cuestionaron de manera radical el conocimiento sobre la conducta humana e influenciaron en el saber científico en general ¹⁵⁰.

En el caso de la literatura, este arte es uno de los espacios donde con mayor claridad se reproducen los componentes conscientes y no conscientes de la conducta humana. Desde esta perspectiva, los aportes del psicoanálisis pueden resultar muy útiles para conocer los procesos inconscientes que operan en las obras literarias como texto manifiesto ¹⁵¹.

A través de los años, los aportes de Freud fueron reformulados por estudiosos como Carl Gustav Jung y Gaston Bachelard. Estas dos personalidades contribuyeron con brillo y originalidad a la constitución de la llamada crítica literaria psicoanalítica. Ambos, a diferencia de muchos seguidores de Freud, hicieron a un lado la biografía del autor empírico, así como su psicología y el reflejo de su carácter para el análisis de las obras escritas. En el caso de Jung, él sostenía que la única relación posible entre el creador y su obra se produce en el nivel de lo que llama “el inconsciente colectivo”, donde las imágenes arquetípicas se encargan de establecer relaciones certeras entre el ser humano y el mundo del cual proceden ¹⁵².

¹⁵⁰ Hernández Guerrero, José Antonio. *Manual de teoría de la literatura*. Sevilla, Algaida, 1996, p. 64.

¹⁵¹ Loc. Cit.

¹⁵² En palabras del propio Jung, “(...) La gran obra de arte es objetiva e impersonal, y sin embargo nos toca en lo más profundo. Por lo tanto, lo personal del poeta es meramente ventaja u obstáculo pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, de un hombre cabal, de un neurótico, un loco o de un delincuente, interesante e

Jung y Bachelard, cada uno por su lado, aportaron conocimientos útiles para el desarrollo de una crítica literaria psicoanalítica. Tal es el caso de la llamada “Poética de lo imaginario” o “Poética de la imaginación”¹⁵³, que es, en última instancia, la corriente teórica a la que adscribimos buena parte de nuestro estudio. Ella se vincula con el psicoanálisis de los dos autores mencionados y no intenta caer en el biografismo ni en el conocimiento de la psicología del autor para conocer el sentido de los textos, sino que busca poner de manifiesto ciertos sentidos universales y estereotípicos en la obra literaria procedentes del “inconsciente colectivo”. Se trata, en resumen, de una corriente teórica que defiende la presencia de arquetipos míticos en la literatura, a partir de presupuestos del psicoanálisis desarrollado por Jung y, posteriormente, reformulados por Gaston Bachelard.

En el caso de Jung, su obra demuestra la importancia de la literatura en particular y del arte en general como elementos esenciales para el logro de la civilización humana. Según el psicoanalista suizo, en las obras literarias, y debido a la capacidad de los creadores, se pueden manifestar elementos próximos a la memoria ancestral, materializada en una compleja red de símbolos o “arquetipos”, en los que encarnan, sin duda, los contenidos de una conciencia cultural¹⁵⁴. Por otra parte, Jung considera que los arquetipos son los encargados de establecer relaciones certeras entre el hombre y el mundo del

inevitable, pero no esencial respecto del poeta”. Jung, Carl Gustav. *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona, Paidós, 1982, p. 24.

¹⁵³ Wahnón Bensusan, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 157.

¹⁵⁴ Gómez redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, EDAF, 1996, p. 297.

que proceden, actuando así como fuerzas que gobiernan la entera creación artística ¹⁵⁵.

Conceptos como “inconsciente colectivo”, “arquetipo” e “imagen arquetípica”, son fundamentales dentro de la teoría desarrollada por Jung. Por ello mismo, y porque servirán para el desarrollo de nuestros análisis, resulta indispensable que los definamos con precisión.

El **inconsciente colectivo** designa el estrato más profundo de la psique humana. Es inasequible a la consciencia en condiciones normales, no se origina en la experiencia ni es resultado de la adquisición personal, sino que es innato, es decir, heredado e idéntico a sí mismo en todos los hombres ¹⁵⁶. Lo inconsciente colectivo está siempre presente y se relaciona con los instintos y sus correlatos psíquicos, llamados “arquetipos” ¹⁵⁷. Así como en el cerebro están preformados los instintos, también lo están los arquetipos, sobre cuyo fundamento han pensado siempre los hombres. En virtud de esto último, cada individuo razona, siente y actúa de un modo que le es característico como miembro de la especie humana. Según Jung, se trata de lo inconsciente “(...) ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son (...) los mismos en todas partes y en todos los individuos” ¹⁵⁸. Dicho de otro modo, lo inconsciente colectivo es idéntico a sí mismo en todos los hombres sin importar el lugar o el tiempo al que

¹⁵⁵ *Loc. Cit.*

¹⁵⁶ Alarco von Perfall, Claudio. *Diccionario de la Psicología de C. G. Jung*. Lima, Fondo Editorial de la USMP, 2011, p. 181.

¹⁵⁷ *Loc. Cit.*

¹⁵⁸ Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1984, p. 10.

pertenezcan, y constituye un fundamento anímico de naturaleza universal que existe en todos los individuos de nuestra especie.

En cuanto a los **arquetipos**, estos se definen como los contenidos de lo inconsciente colectivo, o sea, aquellos factores impersonales y supraindividuales que forman parte de los misterios de la historia del espíritu humano y no del campo de las reminiscencias personales ¹⁵⁹. De acuerdo con Jung, “(...) el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” ¹⁶⁰. Cuando hablamos de arquetipos, es importante recalcar que son factores preexistentes (es decir, forman parte de nuestra herencia genética como especie) y preformadores de la psique: constituyen, por ello, elementos formales vacíos, posibilidades a priori que, así como sucede también con los instintos, no pueden verse ni registrarse en sí mismos, sino que solo se manifiestan o representan a través de lo que Jung denomina “imágenes arquetípicas” ¹⁶¹. Etimológicamente, la palabra “arquetipo” deriva del término griego *arché*, que significa origen, principio, y de *typós*, es decir, pauta, modelo, tipo.

Por último, la **imagen arquetípica**, llamada también “imagen primigenia” por Jung, se entiende como la representación, en este caso, de un arquetipo. Ya explicamos que, igual que los instintos, los arquetipos en sí mismos no se pueden demostrar: solo se manifiestan a través de las “imágenes arquetípicas”. Estas últimas, según Jung, poseen un carácter colectivo y, en tanto representaciones arquetípicas, expresan (“materializan”) contenidos

¹⁵⁹ Alarco von Perfall, Claudio. *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁶⁰ Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁶¹ Alarco von Perfall, Claudio. *Op. Cit.*, p. 48.

antiguísimos del inconsciente colectivo ¹⁶². Para Vicente Rubino, “La imagen primordial [o arquetípica] es la típica forma básica de una experiencia psíquica siempre reiterada, y posee carácter arcaico, lo que significa que se trata de una imagen vinculada íntimamente con estructuras míticas (...)” ¹⁶³. Si bien derivan en sus orígenes del inconsciente colectivo, las imágenes arquetípicas pueden recibir luego influencias tanto de la esfera personal como de la social. Además, por tratarse de motivos míticos, son expresiones siempre repetidas y efectivas que ciertas experiencias psíquicas despiertan ante situaciones típicas ¹⁶⁴. Varias de estas imágenes (o símbolos) nos pueden resultar conocidos, pero sus contenidos conceptuales o empleo son específicos o extraños y apuntan a un sentido oculto, desconocido ¹⁶⁵. La figura del “sol” es un buen ejemplo al respecto, pues, como se aprecia en los sueños, mitos y leyendas, puede significar luz, Dios, padre, vida, etc.: es decir, constituye una imagen que puede contener una cantidad variada de significados ocultos para el individuo.

En cuanto a los aportes de Gaston Bachelard, el filósofo y crítico francés se encargó de adaptar, dentro de su peculiar propuesta teórica, numerosos términos del vocabulario de Jung. Lo hizo, ello sí “(...) sin privarse, (...), de torcer y de transformar las nociones, sobre todo la de arquetipo (...)” ¹⁶⁶. Según el autor de *El agua y los sueños*, los artistas, en especial los poetas, elaboran textos que abundan en determinados símbolos e imágenes que, al hundir su significación en zonas muy íntimas de la personalidad, consiguen representar

¹⁶² *Ibidem*, p. 166.

¹⁶³ Rubino, Vicente. *Sueños, arquetipos y creatividad*. Buenos Aires, Lumen, 1995, p. 115.

¹⁶⁴ *Loc. Cit.*

¹⁶⁵ Alarco von Perfall, Claudio. *Op. Cit.*, p. 288.

¹⁶⁶ Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid, Cátedra, 1976, p. 185.

aspectos universales del comportamiento y la realidad humanas ¹⁶⁷. En la conformación de las obras literarias, lo imaginario –o la imaginación, simplemente- mantiene un rango de franca superioridad sobre las percepciones ordinarias. Más aún, la imaginación “(...) finalmente, es la que ‘dirige’ las percepciones” ¹⁶⁸. Las diversas imágenes primordiales, arquetípicas, prosigue Bachelard, se estructuran a partir de los cuatro elementos fundamentales: agua, aire, tierra y fuego.

Las imágenes creadas por los poetas a partir de estos cuatro elementos fundamentales –y de las posibles combinaciones entre ellos- encarnan en su obra y se convierten, así, en la expresión de una experiencia inédita, una experiencia simultánea e indisociable que tiene como protagonista principal y todopoderosa a la palabra. Según explica Anne Clancier: “(...) para Bachelard, la palabra poética no es la significación de algún dato previo, no nombra nada de lo que efectivamente tendría que nombrar y que le preexistiría: es un nuevo ser, todo comprendido en ella, inseparable de su expresión, lo que la palabra poética tiene el poder de instituir” ¹⁶⁹. De acuerdo con esta concepción, el poeta no remeda la realidad, no la imita, sino que funda una (nueva) realidad. Dentro de la concepción de Bachelard, el poeta no reproduce el mundo, sino que –y esto ocurre con López Degregori, como demostraremos en su momento- descubre una nueva forma de realidad a través del lenguaje. La realidad creada por el artista es prístina e inexistente fuera de los límites de la palabra.

¹⁶⁷ Wahnnon, Sultana. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁶⁸ Clancier, Anne. *Op. cit.*, p. 184.

¹⁶⁹ *Ibídem*, p. 190.

II. EXPLICACIÓN DE NUESTRO MODELO DE ANÁLISIS (II): LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL

La retórica general textual surgió a mediados del siglo XX y debe lo mejor de su desarrollo a los aportes de autores como Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Stefano Arduini. Sobre todo este último, Arduini, se preocupó por rescatar las antiguas ideas aristotélicas que planteaban la indisolubilidad de las instancias de la inventio (plano o nivel ideológico), la dispositio (plano estructural) y la elocutio (plano estilístico o “ropaje lingüístico”). Dicho retorno a Aristóteles, en un momento en el cual la Retórica privilegiaba de manera casi excluyente el análisis de la elocutio, permitió que los estudios retóricos se renovaran y alcanzaran una visión global ¹⁷⁰.

En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Arduini consigue superar los enfoques restringidos de las retóricas anteriores de Jacques Fontanier y el Grupo Mi y propone conceptos fundamentales como **campo retórico** y **campo figurativo**. Según explica Arduini, el **campo retórico** es “(...) la vasta área de conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación” ¹⁷¹. Así pues, un campo retórico incluye tanto el contexto cultural (es decir, la escuela o

¹⁷⁰ Según el crítico Camilo Fernández Cozman, introductor de la retórica general textual en el Perú, “(...) las propuestas de Arduini son esenciales para el análisis de textos poéticos porque permiten hacer una lectura cultural y dialógica sin quedarse en una mera e insuficiente descripción de los recursos formales”. En: Fernández Cozman, Camilo. *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia, Universidad de Murcia, 2008, p. 18.

¹⁷¹ Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 47.

movimiento dentro del cual surge una obra, por ejemplo) como el proceso de recepción del texto literario. Existen campos retóricos amplios como la poesía peruana del siglo XX, y otros menos vastos como la poesía peruana del setenta dentro de la cual, según vimos en el capítulo anterior de nuestro estudio, se ubica la obra de Carlos López Degregori.

El otro concepto básico desarrollado por Arduini, y que nos servirá para nuestros análisis tanto en el presente capítulo como en el siguiente, es el de **campo figurativo**. Este se define como “(...) un espacio cognitivo que permite al poeta organizar el mundo desde una óptica conceptual” ¹⁷². Así pues, toda figura retórica no es un mero adorno estético, sino que posee una dimensión pragmática y cognoscitiva. Arduini propone la existencia de seis campos figurativos (estructuras profundas): 1) la metáfora, que incluye la prosopopeya o personificación, el símil, la hipérbole, la metáfora misma, etc. 2) La metonimia, (del tipo causa-efecto, autor-obra- abstracto-concreto, etc.). 3) La sinécdoque, que incluye figuras cuya relación es de inclusión (de parte-todo, todo-parte, etc.). 4) La elipsis, dentro de la cual se ubica la reticencia, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha, etc. 5) La antítesis, que incluye al oxímoron, la ironía, el hipérbaton, etc. 6) Por último, la repetición, dentro de la cual se halla el polisíndeton, la aliteración, la anáfora, etc.

La retórica general textual desarrollada por Arduini es particularmente útil pues recupera las ideas aristotélicas según las cuales inventio, dispositio y elocutio no existen escindidas, sino que deben ser estudiadas como una totalidad indivisible. En otras palabras, ideología, estructura y estilo son inconcebibles por separado: se cohesionan y complementan para la

¹⁷² Fernández Cozman, Camilo. *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Op. Cit., p. 107.

conformación de cualquier texto literario. En lo que atañe a las obras poéticas, esta categorización de Arduini evita quedarse en el mero registro de las figuras, para avanzar en otros aspectos fundamentales del discurso, como la disposición estructural de los versos y el plano de la cosmovisión o ideología (que en nuestro estudio de la lírica de López Degregori se relaciona con las ideas de Jung, Bachelard y Gilbert Durand).

Finalmente, el análisis de un poema no debe obviar el circuito comunicativo o, mejor dicho, a los interlocutores que participan de dicho circuito. Al respecto, ya señalamos en el primer capítulo de nuestro trabajo la importancia y la complejidad del hablante lírico en la obra de López Degregori, quien se muestra plenamente consciente de su condición de creador, de demiurgo. No hay figuras literarias, estructura ni ideología al margen del proceso de enunciación de un poema; por ello, nuestro modelo de análisis contempla también el correcto abordaje del plano de los interlocutores: el **locutor** y el **alocutorio** ¹⁷³.

El **locutor** se define como el emisor material del texto: aquel que cuenta vivencias, describe paisajes o relata historias y que, por ello, en el caso del poema, se equipara con el narrador. El locutor puede ser de dos tipos: **locutor personaje** o **locutor no personaje**. El primero habla en primera persona (“yo” o “nosotros”) y participa en mayor o menor medida de los hechos del poema; este locutor también es llamado “yo poético”. El locutor no personaje, por su parte, solo participa como voz transmisora de los textos, sin deícticos como “yo” o “nosotros” que delaten su presencia en el aquí y ahora del poema. Todo

¹⁷³ Para una completa explicación del plano de los interlocutores de un poema, remitimos al lector al libro de Camilo Fernández titulado *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, segunda edición, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009, pp. 157-168, de donde hemos tomado estas ideas.

locutor se dirige a un **alocutorio**, que también puede ser de dos tipos: el primero, llamado **alocutorio representado**, se manifiesta en el texto a partir de deícticos clave, como “tú”, “usted” o “ustedes”. El **alocutorio no representado**, en cambio, nunca llega a manifestarse como una presencia activa en el poema. En estos casos, pareciera que el locutor hablara consigo mismo, como si a través de un diálogo interiorizado fuera él mismo el destinatario de su discurso.

Ahora sí, estamos en condiciones de iniciar el análisis de la poesía de Carlos López Degregori. Lo haremos sobre la base del moderno enfoque retórico propuesto por Arduini, que no se queda en el simple análisis de las figuras, sino que articula el plano de la elocutio (figuras retóricas) al de la dispositio (estructura del poema) y al de la inventio (ideología o cosmovisión, donde incluiremos los conceptos psicoanalíticos de Jung, Bachelard y Gilbert Durand). Dicha propuesta se completará con el análisis del plano de los interlocutores pues, como ya explicamos, ningún poema es posible al margen del proceso de enunciación de sus versos.

III. EL AGUA COMO IMAGEN ARQUETÍPICA FUNDAMENTAL EN LA POESÍA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: MADRE, DESTINO, ENTERRADORA

Desde una perspectiva psicoanalítica, Jung considera que el agua es el símbolo más común del inconsciente humano ¹⁷⁴. En tanto imagen arquetípica, Bachelard se refiere al agua como una figura matriz, un elemento primordial

¹⁷⁴ Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Op. cit., p. 24.

que, bajo múltiples formas, representa el misterio de la creación, la purificación, la fertilidad y la redención ¹⁷⁵. Convertido en Mar, el agua puede representar arquetipos tan diversos como la Gran madre, el misterio espiritual, la muerte y el renacimiento, la eternidad, el propio inconsciente. Bajo la forma de un río, puede simbolizar el fluir del tiempo hacia la eternidad, las fases transitorias del ciclo vital, la encarnación de deidades, etc ¹⁷⁶.

En el prólogo a *Lejos de todas partes*, Edgar O'Hara ha enfatizado el rol fundamental que cumple el agua como elemento estructurador que da inicio a la obra de López Degregori: "El agua es quien anuncia a esta poesía desde el primer verso", afirma textualmente ¹⁷⁷. Se trata de una lírica que destaca por la presencia de un "lenguaje nuevo". En ella, los símbolos remiten a arquetipos, a aquellas imágenes primordiales que estructuran el pensamiento y la identidad humana. En el caso específico del agua, este elemento, estudiado a profundidad por Gaston Bachelard, remite a la idea del origen, a la idea del destino siempre en movimiento que atrapa al hombre y dirige sus pasos ¹⁷⁸.

Antes de comenzar nuestro análisis crítico, es imprescindible remarcar que en la obra de López Degregori no se emplea simplemente la imagen del agua desde una perspectiva arquetípica tradicional. Por el contrario, en esta poesía, de gran profundidad y originalidad estética, la imagen del agua adquiere matices potencialmente nuevos, significados hasta entonces inéditos y sorprendentes, distintos a los estudiados por Jung y Bachelard.

¹⁷⁵ Gómez Redondo, Fernando. *Op. cit.*, p. 300.

¹⁷⁶ Guerin, Wilfred et al. *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁷⁷ O'Hara, Edgar. "Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D.". En: López, Carlos, *Lejos de todas partes*, Lima, Universidad de Lima, 1994, p. 17.

¹⁷⁸ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 14-15.

1. Significado del agua del mar en “Un buen día”

El agua, como imagen recurrente y fundadora de la obra de López Degregori, aparece desde su primer libro, *Un buen día* (1978). Algunas veces, como en el poema que da título al volumen, el agua remite a las fuentes del origen y su presencia simboliza aquella fuerza primordial que controla el destino de los hombres. Citemos el poema completo, que consta de tres partes numeradas, para analizarlo posteriormente:

1

Un buen día

1

Nos descubrimos en el agua

Y decidimos nacer muy lentamente

Y estamos o no estamos

Nos buscan

5

Nos preguntan

Presencia sospechosa una visita

Alguna llamada para nadie en el teléfono

Y dónde

Dónde nos habremos metido acaso sin saberlo

10

Tal vez en el jardín jugando a las estatuas

O extraviando nuestros cuerpos en la calle más lejana

Un destino mejor

Una palabra

2

Un buen día 15

Nos descubrimos en el agua

Y elegimos una mano

Un ojo un cabello

Hablamos con Casandra

3

Casandra 20

El juego ha concluido

Y ya la hiedra guerreros unos años

Subieron hasta la ventana más alta de la torre

Tejiste profecías que aprendimos a leer

En la dura persistencia de tu cuerpo 25

Y a cada cual su propia historia

Su propio mar oscuro

Engaño enfermedad

Destierro y gallo negro

Resulta que ahora el fuego nos aturde 30

El agua no nos limpia

Ni convierte

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, es decir, de la estructura del texto, el propio título, “Un buen día”, actúa como un paratexto que permite entender el sentido global del poema, que siguiendo la numeración de las estrofas se divide en tres secciones, de acuerdo con los momentos principales de un día: mañana, tarde y noche. Recordemos que, para culturas como la nuestra, este movimiento horario está estrechamente ligado con la vida de los hombres, quienes nacen (mañana), se desarrollan (tarde) y mueren (noche), cumpliendo así su ciclo biológico en el mundo.

La interpretación y los alcances del título se relacionan bastante bien con la propia estructura del poema, que se puede segmentar en tres partes:

El primer segmento va desde el inicio hasta el décimo cuarto verso. Trata del nacimiento simbólico en el agua y la toma de conciencia por parte del ser humano.

El segundo segmento comienza en el décimo quinto verso y se prolonga hasta el verso décimo noveno. Se refiere al crecimiento y desarrollo de los hombres a partir de un nuevo contacto con el agua.

El tercer segmento empieza en el vigésimo verso y va hasta el verso final. Trata del diálogo con Casandra, del envejecimiento del ser y el descubrimiento del duro sentido de la vida.

b) Figuras literarias

En este poema encontramos un empleo generoso de figuras retóricas de diversa índole, útiles por cuanto interpelan al lector y lo obligan a participar activamente en la producción de sentidos. Dentro de los seis campos figurativos establecidos por Arduini, podemos afirmar que dos de ellos sobresalen y logran articular en gran medida la atmósfera que predomina en el poema: la elipsis y la repetición. Ambos campos, si bien resultan a primera vista contrarios y hasta irreconciliables, terminan complementándose para producir una sensación de ambigüedad, de presencia y ausencia de elementos que, como veremos al analizar la cosmovisión del poema, representan las grandes paradojas de la existencia humana.

Dentro del campo figurativo de la repetición, el poema se abre con un verso que reproduce, letra por letra, las palabras del título. En este mismo verso destaca el empleo de la aliteración: “Un buen día”. En efecto, es evidente la repetición del sonido nasal “n” precedido por vocales débiles (u) y fuertes (e). En los dos versos siguientes, en cambio, se manifiesta el campo figurativo de la elipsis. Así, en “Nos descubrimos en el agua” resulta claro que se ha elidido el pronombre “Nosotros”. Ahora bien, elipsis y repetición no son los únicos campos figurativos que destacan en la primera estrofa. El tercer verso ayuda a intensificar esta sensación de contraste entre ausencias y reiteraciones gracias al empleo de una hipérbole, perteneciente al campo figurativo de la metáfora: “Y decidimos nacer *muy* lentamente”. En este mismo verso encontramos, asimismo, una paradoja (perteneciente al campo figurativo de la antítesis), por cuanto es evidente que nadie decide nacer, y menos hacerlo con mayor o menor lentitud.

Las elipsis y las repeticiones prosiguen a lo largo del poema, de tal suerte que se van a convertir en los recursos retóricos más empleados: así, en el quinto y sexto versos el pronombre “Ellos” o “Ellas” deberían acompañar a “Nos buscan” y “Nos preguntan”, pero han sido suprimidos, y ello no es gratuito, sino que responde a la necesidad de poner énfasis en la repetición de la palabra “Nos”, que de esta forma adquiere una dimensión significativa especial: su uso resalta el efecto que sobre nosotros, los seres humanos, tiene la búsqueda del sentido de las cosas. Hay un tono de pregunta, de ausencia de respuestas definitivas que marcan la proliferación de elipsis y otros recursos retóricos similares en el poema. Así, entre los versos décimo séptimo y décimo octavo destaca el empleo de una asíndeton: “Y elegimos una mano / Un ojo un cabello”. La asíndeton, en este caso, se da como resultado de la supresión del conector “y” entre “Un ojo” y “un cabello”.

También es una elipsis la que encontramos en el verso final de la segunda sección del poema, donde se lee: “Hablamos con Casandra”, en lugar de “*Nosotros* hablamos con Casandra”.

Ya anticipamos que la elipsis y la repetición son los dos campos figurativos más recurrentes de “Un buen día”. En la tercera sección, en la que aparece como personaje interpelado Casandra, también hay elipsis en los versos vigésimo tercero (“[Ellos] Subieron hasta la ventana más alta de la torre”) y vigésimo cuarto (“[Tú] tejiste profecías que [nosotros] aprendimos a leer”). Asimismo, hay un interesante caso de asíndeton en el verso vigésimo octavo, en el que se ha suprimido el conjuntivo “y” entre las palabras “engaño” y “enfermedad”. Por el lado de la repetición, destaca la presencia de aliteraciones en el verso vigésimo quinto, en donde se itera el sonido vibrante

/r/: “En la dura persistencia de tu cuerpo”. También hay aliteración de la vocal fuerte /e/ en el verso vigésimo octavo: “Engaño enfermedad”. Estos frecuentes encuentros entre campos figurativos en apariencia opuestos, reiteramos, ayudan a dotar al poema de una atmósfera de contradicciones que, en forma efectiva, emulan los profundos conflictos de la vida del hombre durante su permanencia en el mundo.

No podemos dejar de mencionar otras figuras retóricas complementarias que ayudan a configurar la atmósfera general que elipsis y repeticiones otorgan al poema. De este modo, en la tercera sección destaca el empleo del campo figurativo de la metáfora para referirse a la actividad de adivina y profeta de Casandra. Se trata de una metáfora propiamente dicha, una que compara el futuro con un tejido hecho de palabras: “*Tejiste profecías* que prendimos a leer”. También puede ser considerada una metáfora la alusión al destino que se refleja en el vigesimoséptimo verso (“Su propio mar oscuro”), donde mar oscuro es sinónimo de un porvenir desventurado. Finalmente, otro campo figurativo importante es el de la metonimia, que aparece en forma doble en los versos trigésimo y trigésimo primero, en ambos casos bajo la forma de metonimia de efecto en vez de causa. Así, el verso “Resulta que ahora el fuego nos aturde” debería leerse: “Resulta que ahora el calor del fuego nos aturde”. Hay una clara metonimia, por cuanto aquí no se hace alusión al fuego mismo, sino al efecto que produce el calor del fuego, es decir, el aturdimiento. En el otro verso, “El agua no nos limpia”, la metonimia refleja el efecto de limpiar o purificar que es causado por el acto previo de ser mojados por ese elemento arquetípico fundamental en el poema que es el agua del mar.

c) Interlocutores

Así como el ropaje lingüístico (la elocutio) es un elemento esencial en la configuración de sentido de “Un buen día”, otro aspecto que no puede desatenderse para una correcta interpretación de los versos es el plano de los interlocutores.

Lo primero que hay que considerar, al respecto, es que este poema posee tres partes bien definidas, las cuales se encuentran incluso numeradas. Cada sección funciona como un cuadro o secuencia que representa un momento del día: mañana, tarde y noche, estrategia que a su vez guarda relación con los diferentes estadios de la vida del hombre. En las dos primeras secciones, que abarcan desde el primer verso hasta el décimo cuarto, y del décimo quinto al décimo noveno, respectivamente, encontramos a un locutor personaje, al cual podemos referirnos también como yo poético. Este locutor personaje, quien se dirige a un alocutorio no representado, no solo es la voz responsable de transmitir los acontecimientos del poema, sino que además participa de aquellos acontecimientos transmitidos. El deíctico “nos”, utilizado innumerables veces en los versos, remarca la presencia de la primera persona del plural, lo cual es útil pues hermana la experiencia de nacimiento, desarrollo y envejecimiento del yo poético con el de la especie humana en general.

La tercera sección del poema es distinta a las dos primeras, entre otras razones porque el plano de los interlocutores cambia. Sin bien se mantiene la presencia del locutor personaje, este ya no habla para nadie o para sí mismo, sino que se dirige específicamente a un ser femenino y de connotaciones mitológicas, Casandra. Este ser, que ocupa en el poema la posición de

alocutorio representado, se relaciona con la profecía y el conocimiento del futuro. Casandra, el interlocutor del yo es un personaje vital pues, como ampliaremos en el análisis de la cosmovisión, del significado de los versos, guarda estrecha relación con la trágica imposibilidad de los hombres de escapar o por lo menos modificar su destino.

d) Cosmovisión

Nos hemos referido, en este orden, a la estructura, al empleo de las figuras retóricas y a la posición de los interlocutores en “Un buen día”, poema principal del libro del mismo título. Nuestro análisis, sin embargo, quedaría incompleto sino avanzáramos en la indagación del sentido, de la cosmovisión que el conjunto de estrategias formuladas en el texto parece construir y señalar. Para ello, los aportes del psicoanálisis de Jung, Bachelard y Gilbert Durand resultan fundamentales. La cosmovisión, como sabemos, se relaciona con el plano de la inventio, si nos referimos a la propuesta retórica que fue plasmada siglos atrás, en los días de esplendor de la oratoria romana.

Para comenzar, retomemos un punto esbozado en el apartado anterior, referido al plano de los interlocutores. Desde el verso inicial, la voz poética o locutor personaje encarna en la primera persona del plural. Remite, por tanto, a un “nosotros” y no a un simple “yo” individual. Generaliza de esta forma la experiencia humana en el mundo. Luego de nuestro nacimiento natural, al tomar conciencia de nuestros cuerpos, los hombres realizamos un segundo nacimiento, ya no biológico sino existencial, que guarda relación con el agua en tanto imagen arquetípica: “Nos descubrimos en el agua”. Esta toma de

conciencia se relaciona, en la primera sección del texto, con un tiempo en apariencia afortunado (“un buen día”) que tiene que ver –también en apariencia- con una decisión racional y no con un mero hecho incidental. Se trata de un proceso pausado de autoconocimiento, hecho de tropiezos y dudas: “Estamos o no estamos / Nos buscan / Nos preguntan”. Las respuestas, sin embargo, nunca son claras, y tal ausencia de certezas se grafica en la repetición del lugar desde el cual se habla: “Y dónde / Dónde nos habremos metido sin saberlo”.

Gilbert Durand ha explicado que, en muchas mitologías tradicionales, la figura del agua representa un acto sagrado de fundación ¹⁷⁹; la salida de Manco Cápac y Mama Ocllo del lago Titicaca para fundar el imperio incaico es un claro ejemplo al respecto. Otras veces, el agua es más un símbolo de renacimiento, una señal que recibe la humanidad luego de algún castigo o maleficio sufrido, como en el mito bíblico de Noé y el arca. Es decir, el agua en tanto imagen arquetípica suele estar relacionado con valores positivos, de fundación o regeneración. En la primera sección de “Un buen día”, en cambio, el renacimiento desde el agua del origen es distinto: no se refiere a un sujeto relacionado con los mitos, sino a uno moderno, uno que utiliza el teléfono y recibe visitas en su casa. Y aun cuando este sujeto se asuma racional y alejado de supersticiones, sigue estando, igual que en el pasado, a merced de esa fuerza superior que controla su vida: las poderosas aguas del mar.

Según Gaston Bachelard, el agua es un elemento fundador, nutricio, que nos envuelve, que así como las corrientes que fluyen y fluyen sin parar, nos

¹⁷⁹ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 338-344.

rodea como una madre amorosa y se encarga de guiar y controlar nuestro viaje por el mundo ¹⁸⁰. Es lo que ocurre con el yo plural y aparentemente racional de “Un buen día”, pero de una manera negativa: no existe a cabalidad sino en el simulacro del juego, en su transformación lúdica en un ser inerte (“Tal vez en el jardín jugando a las estatuas”). A pesar de su capacidad como ser pensante, el hombre no controla su vida: es un mero organismo que camina sin brújula por senderos desconocidos (“O extraviando nuestros cuerpos en la calle más lejana”). Tal vez merecía mejor suerte, como se lee en el décimo tercer verso, pero su destino está más allá de su voluntad, y su paso por el mundo se halla ligado a la voluntad incomprensible y e inapelable de las aguas primordiales del mar.

La resemantización de la imagen del agua como elemento controlador del destino de los hombres prosigue en la segunda sección del poema. Así como ocurre en la primera parte, donde los hombres creen ser dueños de sus actos y “deciden” nacer, en la segunda sección ellos también creen “decidirse” por una mano. Recordemos que en nuestra tradición, elegir o “pedir la mano” significa tomar a una mujer por esposa. Los hombres creen tener el control de sus decisiones, como aquellas que atañen al amor y a los sentimientos. La alusión a Casandra, en el décimo noveno verso, es muy interesante pues no se refiere a una mujer cualquiera. El nombre en griego significa “la que enreda a los hombres” y remite al famoso mito de Casandra: esta hija de Hécuba y del rey troyano Príamo es portadora del don de la profecía y, como tal, sabe lo que va a ocurrir, pues el destino ya está escrito y no depende de nuestros deseos o elecciones. El problema con Casandra es que sus vaticinios, aunque ciertos,

¹⁸⁰ Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Op. Cit.*, pp. 14-15.

suelen ser devastadores y nadie cree en ellos. Casandra, en el poema, refuerza la idea del destino como fatalidad y autoengaño: los hombres buscan respuestas y creen decidir sus acciones, pero el destino ya ha elegido por ellos, su voluntad se halla grabada de antemano en las poderosas aguas del origen.

Sin embargo, es en la tercera sección del poema, relacionado con la noche y la oscuridad, donde Casandra, la vidente, adquiere una importancia capital al convertirse en la interlocutora directa del yo poético: “Casandra / El juego ha concluido /.../ Tejiste profecías que aprendimos a leer...”. De acuerdo con el mito, Casandra profetizó la caída de Troya a manos de los griegos, pero, debido a la maldición que pesaba sobre ella por haber rechazado el amor de Apolo, nadie le creyó. En “Un buen día” se recrea este mito: de este modo, pasado y presente se fusionan, es como si la humanidad entera no fuera sino un conglomerado de individuos que viven repitiendo cíclicamente sus acciones, sin aprender jamás de sus errores, o haciéndolo cuando ya es muy tarde: “Tejiste profecías que aprendimos a leer / En la dura persistencia de tu cuerpo”. Por ello, afirmar que el juego ha concluido significa que ha llegado el momento postrero, que la muerte está próxima. En el poema, decir que los guerreros “subieron hasta la ventana más alta de la torre”, supone el arribo de las fuerzas del destino, lo que mostrará a los hombres que no son dueños de su vida, que el agua del origen es quien los mueve y los arroja a experimentar el terrible choque con la realidad.

Ahora bien, es cierto que las acciones humanas son cíclicas e involucran a la humanidad en su conjunto, pero la conciencia de la fatalidad de dichas acciones no se experimenta como un colectivo, sino que cada persona la vive de modo particular (“Y a cada cual su propia historia / Su propio mar oscuro

/engaño enfermedad / Destierro y gallo negro”). Esta constatación convierte el nacimiento de los hombres en un acontecimiento doblemente desventurado. Recordemos que el renacimiento de la primera sección del poema no es biológico, sino que tiene que ver con la toma de conciencia de nuestro cuerpo, con aquella interrogante acerca de nuestro yo más íntimo, de nuestro lugar en el mundo. En el antepenúltimo verso de la tercera sección se habla del fuego que nos aturde. También dentro de la mitología griega, el fuego de la razón fue robado por Prometeo y entregado a los hombres. En “Un buen día”, el fuego remite a esa (trágica) lucidez que permite a los hombres su reconocimiento como seres humanos y su toma de conciencia en un mundo difícil y olvidado por los dioses.

Una vez que el hombre constata que su razón es insuficiente para controlar el rumbo de su vida, el fuego ya no ayuda, sino que lo aturde. Ello mismo origina una crisis en el sujeto: el agua del origen ya no purifica, ya no limpia ni convierte. Es el agua de la verdad, pero esta verdad última es turbulenta y turbia para el hombre (es “su propio mar oscuro”). “Descubrirse en el agua” significa, en “Un buen día”, acentuar las dudas acerca de la propia condición humana, comprender que nuestra vida entera solo es engaño y enfermedad, o como se lee en el vigésimo noveno verso, “Destierro y gallo negro”.

2. La gran madre marina en “Al mar que igual me llevará” de *Aquí descansa nadie*

El contacto del yo con las aguas del mar, con esa conductora del destino de los hombres, no solo se da en “Un buen día”, sino que es constante en la poesía de López Degregori. Muchas veces, este mar es femenino y adquiere una apariencia maternal, convirtiéndose así en un poderoso interlocutor del hablante lírico. Ella escucha al locutor, quien a menudo la interpela con un tono bastante próximo a la letanía. Esto ocurre claramente en “Al mar que igual me llevará”, uno de los poemas más emblemáticos de *Aquí descansa nadie*:

No me has llevado Mar. 1

*Cada noche infaltable te rogué
desde todas tus playas y acantilados
pero tus olas no se detuvieron a escucharme.*

Me hice farero, Mar, 5

*Solo para inmolar cientos de barcos en tu nombre.
Te robé tormentas, legiones de perlas,
Ojos y cabezas de coral.
Amé la muerte dulce o terrible de los ahogados.*

Fue inútil. 10

*Esta víspera de mi cumpleaños
con la ciudad dormida atrás
y tus olas en llamas golpeando mi cuerpo desnudo
quiero pedírtelo una vez más:*

solo llévame, Mar,

15

como yo siempre te he llevado.

a) Segmentación textual

“Al mar que igual me llevará” es un poema que destaca por su gran coherencia estructural. Podemos segmentar sus dieciséis versos en tres partes:

El primer segmento abarca desde el verso inicial hasta el cuarto verso. Trata del reclamo del hablante lírico a la madre marina por no haberlo llevado con ella, pese a sus ruegos insistentes.

El segundo segmento comienza en el verso quinto y alcanza hasta el décimo verso. Se refiere al recuento de los innumerables –pero inútiles– sacrificios llevados a cabo por el yo para hacerse merecedor de los favores y de la gracia del mar.

El tercer segmento va desde el verso undécimo hasta el final. Trata del nuevo ruego del yo poético, en la víspera de su cumpleaños, para ser recogido y albergado por las aguas maternas del mar.

b) Figuras literarias

La prosopopeya o personificación es un recurso retórico perteneciente al campo figurativo de la metáfora: consiste en atribuir cualidades o características humanas a otro tipo de seres, animados o inanimados. En “El

mar que igual me llevará” el campo figurativo de la metáfora, en general, y la personificación, en particular, resultan fundamentales para la producción de sentido. La necesidad de convertir al Mar (así, en mayúscula) en su poderoso interlocutor, obliga al yo poético a atribuirle cualidades humanas. Ello se observa no solo en la primera estrofa, sino a lo largo del poema. Así, el tono de lamento del primer verso, tanto como la posterior apelación del antepenúltimo y penúltimo versos, están dirigido a un ser de atributos superiores (una madre frente a un hijo, por ejemplo) alguien que posee la potestad de guiar al yo, de llevarlo con ella y protegerlo.

Pero la prosopopeya no solo se refiere al Mar; hay una personificación en el cuarto verso: “pero tus olas no se detuvieron a escucharme”. En efecto, las olas del mar también son seres con capacidad de entendimiento y razón. De esta forma, las olas terminan convirtiéndose en inferiores jerárquicos del Mar, algo así como los santos frente a la divinidad superior, recurso que conjuga a la perfección con el tono de letanía, de ruego u oración que marca íntegramente el poema. Hay también una personificación en el verso duodécimo, donde la urbe nocturna en la que reside el yo es vista como una “ciudad dormida”.

Aparte de las prosopopeyas señaladas y que, como vimos, resultan esenciales en el texto, podemos encontrar además algunas metáforas. De este modo, y siempre en referencia al poderoso interlocutor del yo que es el mar, se habla en el octavo verso de “sus ojos y cabezas de coral”. Un verso después, nos topamos con metáforas que adjetivan doblemente el carácter de la muerte “dulce o terrible de los ahogados”.

Siempre dentro del campo figurativo de la metáfora, hallamos interesantes casos de hipérboles en este poema, como sucede en los versos segundo y tercero: “*Cada noche infaltable* te rogué / desde *todas* tus playas y acantilados”. Estas hipérboles, señaladas por nosotros en cursivas, resultan imprescindibles ya que ponen énfasis en la intensidad y la persistencia de las súplicas del yo poético a su poderoso interlocutor, el Mar.

Aparte de la metáfora, otros campos figurativos destacados en el poema son los de la repetición y la metonimia. En cuanto a lo primero, destaca el empleo de algunas aliteraciones, como por ejemplo en los versos primero y décimo quinto, en donde es reiterado el uso de las vocales fuertes (tres veces la /a/, dos veces la /o/ y la /e/ en el primer verso; dos veces la /a/, la /e/ y la /o/ en el décimo quinto).

Dentro del campo figurativo de la metonimia, destaca la metonimia de continente por contenido en el verso sexto: “Solo para inmolar cientos de barcos en tu nombre”. Resulta obvio que aquí lo que el yo poético busca expresar es el sacrificio de las personas que viajaban en los barcos hundidos, y no a los barcos mismos. Es decir, se ha producido una alteración metonímica en el sentido de que se habla del continente (barcos), en lugar de referirse al contenido (seres humanos sacrificados).

c) Interlocutores

En lo que respecta a los interlocutores, hay un tono de letanía por parte del hablante lírico que impregna los dieciséis versos que conforman el poema. Encontramos de principio a fin la presencia de un locutor personaje, es decir,

de un yo poético, quien habla en primera persona y que, aparte de referir el poema, también es protagonista de los hechos.

Este locutor personaje se dirige a una instancia poderosa y revestida de atributos propios de una divinidad: el mar. De esta forma, el mar va a convertirse, a lo largo del poema, en el interlocutor del yo. Podemos hablar, desde la perspectiva de los interlocutores, de la figura del mar como de un alocutorio representado. Entre el locutor personaje y el alocutorio representado va a producirse una interesante tensión dialógica: por un lado está la voz del yo, que pugna por ser atendida, y por otro lado está el poderoso (aunque esquivo) interlocutor, el mar, que pareciera no escuchar las sentidas invocaciones del yo poético.

d) Cosmovisión

Lo primero que destaca en “Al mar que igual me llevará” es el tono de respeto con el cual el hablante lírico se dirige a su interlocutor, a quien asume como una instancia superior y, por ello, dotada de atributos. El Mar es una divinidad que tiene la facultad de actuar sobre los elementos y sobre el destino de los hombres. El locutor personaje apela a este poderoso “tú” para indagar sobre su destino final, más específicamente, para comprender la razón por la cual no lo ha llevado aún con ella, como era su deseo.

La idea del poder del tú se ve reflejado, en este poema, en los innúmeros sacrificios que el yo afirma haberle tributado para hacerse merecedor de su gracia. Se hizo poseedor de la luz, guía de la noche (“farero”) solo para sacrificar al Mar cientos de barcos e incontables víctimas, cuya

“...muerte dulce o terrible de los ahogados”, el hablante lírico confiesa haber amado. El deseo de reunirse con la diosa marina, de fundirse con sus elementos, hizo que en algún momento el yo osara robar sus riquezas: “...tormentas, legiones de perlas / ojos y cabezas de coral”.

Todo es inútil, sin embargo: por algún motivo incomprensible, su deseo permanece sin ser escuchado.

La negativa de la madre marina a llevarlo con ella es motivo de frustración y pesar para el yo, quien, en un acto ceremonial tributado la víspera de su cumpleaños, se lo pide nuevamente: “solo llévame, Mar, / como yo siempre te he llevado”. El tono de sacrificio, de ceremonia litúrgica se refuerza, en el poema, con la presencia de “...olas en llamas golpeando mi cuerpo desnudo”. Al respecto, Gilbert Durand ha explicado que el fuego, así como el agua, es un elemento purificador por excelencia. Incluso, “La palabra *puro*, raíz de todas las purificaciones, significa fuego en sánscrito” ¹⁸¹. En este poema, la presencia de “olas de fuego” en el cielo nocturno, sintetizan la pureza máxima que puede alcanzar este acto ritual, donde es el propio yo quien se ofrece a esta deidad que, sin embargo, parece ignorarlo.

El Mar, la gran madre, la engendradora del destino de los hombres, muchas veces se muestra caprichosa y esconde su voluntad en la poesía de López Degregori. Como vemos en “Al mar que igual me llevará”, es difícil acceder a su gracia, interpretar los signos que nos envía. Es difícil merecerla.

3. Las aguas del río como un gran sistema sanguíneo en “El río oscuro” de *Flama y respiración*

¹⁸¹ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Op. cit., p. 163.

El agua de la naturaleza, según Bachelard, es líquido primigenio que corre, fluido que, a semejanza del río de Heráclito, cambia permanentemente, relacionándose con nosotros y transformando sin cesar la sustancia de nuestro ser ¹⁸². A veces, para la imaginación humana, los ríos son arterias de ese gran cuerpo celeste que es la tierra. En *Flama y respiración* (2005), López Degregori reelabora esta imagen primordial del río como sistema sanguíneo y lo presenta como una gran corriente de aguas oscuras que hay que dominar para extraer de su interior la savia de una verdad trascendente. Es lo que ocurre en “El río oscuro”, que aquí citamos para su análisis posterior:

<i>Este río oscuro es para ti:</i>	1
<i>ámalo</i>	
<i>porque nació de tu costado</i>	
<i>bébelo</i>	
<i>con tu más ansiosa sed</i>	5
<i>quíébrale</i>	
<i>los brazos</i>	
<i>las rodillas</i>	
<i>para que no pueda correr</i>	
<i>y se quede contigo</i>	10
<i>como un animal</i>	
<i>imposible.</i>	

¹⁸² *Ibídem*, p. 15.

Nada habrá como tener un río oscuro

creciendo

en tu respiración

15

hasta volverse

aire de tu aire

huesos amorosos

de tus huesos.

Haz que se rinda.

20

haz que te abrace

y te rodee

y se conmueva en cien deseos.

No importa cuántas sangres

o cuántas piedras

25

o cuántos gritos

levante para ahuyentarte:

tú solo insiste

lleno de impiedad

hasta hundir tus manos

30

en sus aguas

postreras.

a) Segmentación textual

A primera vista, algo que destaca en “El río oscuro” es la naturaleza gráfica de sus versos: en conjunto, ellos replican la forma azarosa de un río en su transcurso, desde su origen hasta su desembocadura. Estructuralmente, este poema puede dividirse en tres partes:

El primer segmento abarca desde el inicio hasta el duodécimo verso. Trata de la recomendación del hablante lírico a un interlocutor que bien podría ser él mismo, para que ame y se apropia aunque sea a la fuerza del río oscuro.

El segundo segmento va desde el décimo tercer hasta el décimo noveno verso. Se refiere a los beneficios que significa ser el único poseedor del río oscuro.

El tercer segmento abarca desde el vigésimo verso hasta el final. Trata de la insistencia del yo poético a su interlocutor o álter ego, para que este se adueñe aunque sea violentamente de las aguas oscuras del río.

b) Figuras literarias

Un campo figurativo esencial en la primera estrofa y en la parte final de “El río oscuro” es la metáfora, por cuanto permite al locutor dirigirse al río, dotando a este último de cualidades y atributos humanos. Así, gracias al empleo de la prosopopeya o personificación, este elemento natural parece adquirir vida (“...nació de tu costado”); además, como si fuera una persona, posee brazos y rodillas que pueden ser quebrados si se ejerce sobre ellos una violencia desmedida, como se afirma entre los versos quinto y séptimo. Pero el río no solo posee atributos humanos; gracias al empleo de un símil, el yo

poético le otorga también características de otros seres vivos, como se observa en los versos finales de la primera estrofa: “como un animal / imposible”.

La característica de crueldad que significa el acto de apropiarse del río oscuro, se hace patente al final del poema, mediante el empleo de una metáfora en la cual el interlocutor del yo es comparado con un depósito de maldad: “tú solo insiste / lleno de impiedad”. También el río, que al principio del texto es comparado con un ser humano en el acto de nacer, se metaforiza en esta parte final y se relaciona con el envejecimiento y la muerte, de allí que se hable de “...sus aguas / postreras”.

En la segunda sección del poema, que coincide con la segunda estrofa, destaca otro campo figurativo: la repetición. De esta forma, entre los versos décimo sexto y décimo noveno, encontramos interesantes casos de reduplicación que se materializan en la reiteración de las palabras “aire” y “huesos”. Esta figura retórica es útil porque señala el proceso de fusión entre el crecimiento del río y la respiración del interlocutor del yo: “hasta volverse / aire de tu aire / huesos amorosos / de tus huesos”.

La repetición también es un campo figurativo muy empleado en la tercera sección del poema, que abarca las dos estrofas finales. Así, en los versos vigésimo y vigésimo primero hallamos el empleo de una anáfora, que en este caso consiste en la repetición del verbo conjugado “hacer” al inicio de ambos versos: “*Haz* que se rinda / *Haz* que te abrace”. La anáfora también se manifiesta más abajo, al comienzo de los versos vigésimo quinto y vigésimo sexto, en donde se reitera: “o *cuántas* piedras / o *cuántos* gritos”.

Pero la anáfora no es el único caso de repetición en la tercera sección de “El río oscuro”. Dentro de este mismo campo figurativo, podemos encontrar

también el empleo de la polisíndeton, que se manifiesta en los versos vigésimo segundo y vigésimo tercero, en los cuales se reitera la conjunción “y”: “y te rodee / y se conmueva en cien deseos”. Se debe destacar que el empleo de la repetición resulta esencial pues incide en el tono ceremonioso, de pedido o recomendación formal del yo poético a un interlocutor que, como veremos a continuación, bien podría tratarse de sí mismo.

c) Interlocutores

Si bien el déictico “yo” o “nosotros” no aparece en ninguno de estos versos, se puede afirmar que en “El río oscuro” estamos ante la presencia de un locutor personaje o yo poético. No se trata de una mera suposición: siempre que aparece el déictico “tú”, como en reiterados versos de este poema, ello implica la presencia activa de, reiteramos, el locutor personaje. Éste último se dirige a un alocutorio representado, a quien el yo intenta convencer -con razones más afectivas que lógicas- de la conveniencia de dominar y poseer, aunque sea a la fuerza, al otro personaje importante del poema: el río negro.

Hay un tono de introspección que domina el texto de principio a fin. En realidad, parece tratarse de un monólogo en el que el yo poético, desdoblado entre la voz que habla y el sujeto que escucha, conversa consigo mismo sobre la conveniencia de apropiarse de esa fuente de profundos significados arquetípicos que es el río negro.

d) Cosmovisión

Desde el primer verso destaca el color del río, oscuro como la sangre que fluye torrentosa por nuestro organismo. Además, su origen recuerda el nacimiento de Eva, quien según el relato bíblico surgió del costado de Adán, el primer hombre. Por ello, no es gratuito suponer la naturaleza femenina de este río. El locutor personaje, quien parece reflexionar y dirigirse a sí mismo bajo la figura de un “tú” indefinido, reconoce que el río, al haber nacido “de tu costado”, es una creación personal, una hechura humana. A continuación ensaya una serie de recomendaciones, siempre violentas, para que este ser femenino no escape y permanezca a su lado (“quíébrale los brazos / las rodillas”). Este río, para el yo, es un elemento que debe ser dominado, por ello: “Haz que se rinda. / haz que te abrace / y te rodee / y se conmueva en cien deseos”.

Según Bachelard, en su *fluir* permanente, el río prefigura el destino de los hombres, desde su origen hasta su desembocadura ¹⁸³. Además, el río, igual que las olas del mar, arrastra piedras y emite libremente sonidos que son la voz de la verdad, esa voz nacida de las aguas, elemento arquetípico esencial. En los versos citados, ocurre algo distinto: es el locutor personaje quien, a la fuerza, pretende manipular el curso del río para apoderarse de los designios de sus aguas. El yo da indicaciones al tú para que no se desprenda del río nacido de su costado, para que se consagre a él y pueda descifrarlo (hasta “hundir tus manos / en sus aguas / postreras”).

La posesión es violenta, y concluye con el deceso de las aguas. El problema es que esta muerte supone el silenciamiento de la voz y, por lo tanto, de la verdad de la que ese río era portador. Nos encontramos así frente a la

¹⁸³ *Loc. Cit.*

imagen (frecuente en la lírica de López Degregori) del río como símbolo de los límites de la escritura. El poeta bebe de las fuentes de la verdad, sumerge sus manos en ella y anhela poseerla, pero esta verdad muere en cuanto intenta materializarla en su texto. La poesía es tan visible como un “río oscuro”, tan real “como un animal / imposible”: sus palabras contienen un saber que fenece sin remedio apenas se fuerzan sus significados, apenas cree uno haber empezado a descifrarlos.

4. Significado de las aguas del subsuelo en “Aguas subterráneas” de *Una mesa en la espesura del bosque*

La visión de las aguas que fluyen sin parar desde el subsuelo hacia la superficie y calman la sed de los hombres ha sido estudiada a profundidad por Gaston Bachelard en *El agua y los sueños*. Se trata de fuentes nutricias, de líquidos que brotan dulcemente como la leche de los pezones arrulladores de la madre. Dice Bachelard: “De los cuatro elementos [tierra, fuego, agua y aire], solo el agua puede acunar. Es el *elemento acunador*. Es un rasgo más de su carácter femenino. Acuna como una madre” ¹⁸⁴.

“Aguas subterráneas”, uno de los poemas iniciales de *Una mesa en la espesura del bosque*, desarrolla de una manera perturbadora esta imagen arquetípica del agua, que a un tiempo fluye y alimenta. Así como “El río oscuro”, este texto se abre con una voz poética que parece hablarse a sí misma, como si se viera ante un espejo:

¹⁸⁴ *Ibídem*, p. 199.

Prueba esta agua que ha remontado inmensos ríos debajo 1

de la tierra

para llegar a tu absoluta sed de esta mañana.

No sé qué agua pueda ser.

Hay fuentes impenetrables de la eterna juventud

o la vejez

de la clarividencia o de los densos venenos. 5

Puede ser un don o puede no ser un don

un tesoro o una clamorosa indiferencia.

Te doy una oportunidad para que la pruebes

pero en toda oportunidad hay un riesgo calculado

no puedes medirlo

solo remontarlo como este hondo frescor

Bébela, Carlos. Tienes que hacerlo. 10

Quizá fructifique y algo dentro de tu cuerpo empiece

a crecer

como un tumor de oro o un hijo imposible.

O puede ocurrir que posea otra naturaleza

y se trate de agua para restar:

entonces irá erosionando tu carne y tus huesos

y tallando con lentitud 15

tu perfecta gruta interior.

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, se puede establecer una división en tres partes, las cuales coinciden con las estrofas del poema:

El primer segmento abarca los dos primeros versos. Trata de la invitación que hace el yo poético a un interlocutor que parece ser él mismo, para que beba de las aguas subterráneas.

El segundo segmento va desde el tercer hasta el noveno verso. Se refiere a la advertencia del yo poético acerca de la naturaleza –nociva o beneficiosa- que puede tener esa agua del subsuelo.

El tercer segmento abarca desde el décimo verso hasta el final. Destaca la conminación del yo poético a Carlos, su interlocutor o álter ego, para que beba del agua subterránea, pese a los peligros que ello pueda conllevar.

b) Figuras literarias

Desde el punto de vista de las figuras literarias, hay dos campos figurativos esenciales en “Aguas subterráneas”: la repetición y la metáfora. En el primer caso, el de la repetición, encontramos interesantes usos de aliteración en el texto. Un ejemplo se observa en los primeros versos de la segunda estrofa, donde destaca la reiteración constante de la vocal fuerte /e/: “No sé qué agua pueda ser / Hay fuentes impenetrables de la eterna juventud / o la vejez”. También destaca el uso de la reduplicación, como en el caso de la reiteración de la palabra “puede” en el sexto verso: “Puede ser un don o puede

no ser un don”. Hay, finalmente, más de un caso de empleo de polisíndeton, como el uso exagerado del disyuntivo “o” desde el cuarto hasta el sexto verso. Estas reiteraciones son útiles, pues dotan al conjunto de un tono de intensidad expresiva, muy acorde con la atmósfera de solemnidad que rodea a las aguas subterráneas del poema.

En cuanto al campo figurativo de la metáfora, en la primera y segunda estrofas encontramos las siguientes hipérboles: “Prueba esta agua que ha remontado *inmensos* ríos... / para llegar a tu *absoluta* sed de esta mañana”. O “Hay fuentes *impenetrables* de la *eterna* juventud / o la vejez”. Estas exageraciones cumplen la función de destacar las penurias del viaje del agua desde el subsuelo hacia la superficie, así como de resaltar sus propiedades (son aguas “impenetrables”) y sus posibles beneficios o peligros.

Junto con las hipérboles, es importante mencionar el empleo de la prosopopeya, perteneciente también al campo figurativo de la metáfora. Así, desde los primeros versos, la figura del agua subterránea se anima y adquiere atributos propios de los seres vivos que la hacen remontar “inmensos ríos... / para llegar a tu absoluta sed de esta mañana”. Transformada en un ser vivo, el agua es portadora de una serie de características que, en el poema, se transmiten a través de metáforas adjetivales: así, puede ser fuente de “densos venenos”, como se lee en la segunda estrofa.

Si bien el campo figurativo de la metáfora es importante en todo el poema, es en la tercera estrofa donde adquiere una dimensión muy especial. Así como la figura del agua posee cualidades propias de los seres vivos, Carlos, el interlocutor o álter ego del yo poético, adquirirá también cualidades, pero en un sentido inverso: gracias al empleo de un símil, su cuerpo

manifestará una mutación progresiva que habrá de convertirlo en una caverna que crecerá “como un tumor de oro o un hijo imposible”. Este interesante juego metafórico entre el animismo del agua y la cosificación de Carlos alcanza su punto culminante en los últimos versos. En ellos, gracias al empleo de una metáfora, la mutación del álgter ego del yo en cueva resulta más que evidente: “entonces irá erosionando tu carne y tus huesos / y tallando con lentitud / tu perfecta gruta interior”.

c) Interlocutores

“Aguas subterráneas” es un poema en el que resalta la participación de un locutor personaje o yo poético. Su presencia en el texto se hace patente en el primer verso de la segunda estrofa: “No sé qué agua pueda ser”.

Este locutor personaje se dirige a un alocutorio representado quien -nos enteramos recién al inicio de la última estrofa- es Carlos. Este personaje será interpelado por el yo poético a lo largo del texto. Se le conmina a beber del agua del subsuelo, pese a ser un líquido cuya naturaleza es ambigua: puede ser beneficiosa o maligna.

Por el tono de introspección del poema, por la familiaridad con la que el yo poético se dirige a este tú que es Carlos, se puede concluir que, en verdad, se trata de un acto de desdoblamiento. En estos versos se presenta un monólogo en el que el yo poético conversa consigo mismo. De esta forma, el locutor personaje crea un álgter ego, un interlocutor o alocutorio representado que encarna en la figura de Carlos.

d) Cosmovisión

Desde la primera estrofa, resulta claro que las aguas subterráneas del poema son un líquido diurno: fluyen por la mañana, aunque, más que fluir, parecen haber concluido una labor indispensable y absorbente (han remontado inmensos ríos bajo tierra). Desdoblado en un yo que habla y en un tú que escucha, la voz se anima a sí misma a beber de aquella agua para calmar su sed, una sed que en el poema es sinónimo de carencia, de necesidad “absoluta”.

En la segunda estrofa el yo divaga sobre la naturaleza y los riesgos de aquella agua. Ignora de qué tipo sea, si es positiva o negativa, si es benefactora o nociva: solo sabe que ha surgido de una fuente subterránea y que es agua para beber. Según Gaston Bachelard, toda fuente de agua dulce se relaciona con la imagen primigenia de la madre, la imagen más poderosa de cuantas pueda concebir el ser humano. Por ello, en *El agua y los sueños* afirma: “(...) el amor filial es el primer principio activo de la proyección de imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal”¹⁸⁵.

Si aceptamos las palabras de Bachelard, la imagen del agua en este texto habría de relacionarse con la madre y lo que mana de ella sería una suerte de leche nutricia que, en primera instancia, debería servir para calmar al sediento. Sin embargo, la realidad del poema parece contradecir esta imagen idílica del agua dulce como una gran fuente nutricia. En efecto, el locutor

¹⁸⁵ *Ibídem*, p. 177.

personaje advierte desde el principio sobre los efectos de ese líquido y, con ello, duda de la naturaleza misma de la fuente, es decir, de la madre. Ella puede ser el origen del bien o del mal, puede traer dones o sinsabores, tesoros “o una clamorosa indiferencia”. Dentro de las vacilaciones del yo poético, de lo que no existen dudas es que, para quien beba, solo habrá una oportunidad.

Antes de continuar, quisiéramos volver un instante a la idea, esbozada en el párrafo anterior, sobre el agua como una leche nutricia. Según Bachelard, para la imaginación material todo líquido es agua, y “(...) Siendo el agua leche para el inconsciente, es considerada a menudo, en el curso de la historia del pensamiento científico, como un principio eminentemente *nutritivo*” ¹⁸⁶. En el caso del yo poético de “Aguas subterráneas”, este cuestiona tal creencia. Para él semejante líquido puede, efectivamente, nutrir, pero también puede ocasionar el efecto contrario: beberlo puede significar la continuidad de la vida o, por el contrario, puede suponer la muerte (real o simbólica) y con ello el inicio del viaje sin retorno. Como se afirma en el noveno verso respecto del agua, la muerte no se puede medir, “solo remontarlo como este hondo frescor”.

La última estrofa se refiere al acto ineludible de beber de aquella fuente subterránea. No se da ninguna razón para ello, la voz solo dice: “Bébela, Carlos. Tienes que hacerlo. / Quizá fructifique y algo dentro de tu cuerpo empiece / a crecer /.../ O puede ocurrir que posea otra naturaleza / y se trate de agua para restar”.

El locutor personaje de “Aguas subterráneas” no posee ninguna certeza, salvo sobre la necesidad de beber el agua y afrontar el riesgo de sus consecuencias. Especula y, moviéndose en un terreno de oposiciones, advierte

¹⁸⁶ *Ibídem*, p. 188.

que podría tratarse de una fuente benéfica o una deletérea. De esta forma, el poema recuerda, de algún modo, el pasaje bíblico del árbol del bien y del mal. Escoger implica el riesgo de un bien supremo o de la condenación total. Para Bachelard, toda agua que fluye de las fuentes es líquido nutricio. En este poema parece construirse un imaginario distinto. El agua, ciertamente, puede nutrir al ser humano. Sin embargo, la voz del yo poético remite a un mundo donde la certeza no parece ser un atributo muy frecuente. El agua, tanto como madre y alimentadora, puede ser vehículo del mal: veneno que erosiona el interior, convirtiendo al hombre en una caverna oscura y vacía. Una mera apariencia sin sustancia.

5. El agua de la lluvia y su significado en “En una estación del sur de Chile” de *Cielo forzado*

Como hemos visto, el agua adquiere muchas formas en la poesía de López Degregori. Puede ser madre marina, oráculo, río oscuro o fuente subterránea. Pero también puede ser agua del cielo, caer en línea vertical bajo la forma de gotas de lluvia. “La liquidez es un principio del lenguaje”, sostiene Bachelard; “el lenguaje debe estar henchido de agua”¹⁸⁷. El agua que cae y que, desde las alturas, parece transportar signos anunciadores al hablante lírico está presente de forma perturbadora en un poema de *Cielo forzado* que se titula “En una estación del sur de Chile”. Este es el texto íntegro, que transcribimos para su posterior análisis:

¹⁸⁷ *Ibídem*, p. 286.

Esa mujer me mira desde la ventana y ofrece una lágrima 1

tristísima de bronce,

vocífera

y luego se pierde animal brillante disuelto por la lluvia.

El tren nunca partirá.

Sus silbidos sonarán inútiles y las ruedas se oxidarán 5

descarriladas por el sueño.

Me quedaré a vivir en el compartimiento número siete

y me haré viejo, insomne, sabio.

Y cuando pasen los años

y llegues con atraso a mi estación

abrazado a una maleta ridícula 10

puede que te mire desde la ventana y debas quedarte.

No habrá alternativa:

de lluvia, miedo

rellenamos nuestros cuerpos

a) Segmentación textual

El propio título, “En una estación del sur de Chile”, constituye un valioso paratexto que permite comprender los límites contextuales del poema. En

efecto, ninguno de los catorce versos alude al escenario donde transcurren las acciones referidas por el hablante lírico. Es el título, por ello, el que ubica convenientemente las coordenadas espaciales, geográficas del texto.

En cuanto a los versos, estos pueden dividirse en tres partes:

El primer segmento abarca desde el verso inicial hasta el tercero. Se refiere a la presencia de la mujer que llora mirando al yo poético en una estación al sur de Chile y luego desaparece.

El segundo segmento comienza en el verso cuarto y alcanza hasta el séptimo verso. Trata de la imposibilidad de que el tren donde viaja el yo salga siquiera de la estación, lo que condena a su ocupante a vivir eternamente – viejo y sabio- en uno de sus compartimientos.

El tercer segmento va desde el verso octavo hasta el final. Destaca el anuncio de la llegada de un nuevo ocupante que, así como el yo, llegará un día a la estación, pero no podrá jamás abandonarla.

b) Figuras literarias

Como ocurre en otros textos de López Degregori, un campo figurativo esencial en “Una estación al sur de Chile” es la metáfora. Así, en los dos primeros versos, gracias a un procedimiento metafórico la tristeza de la mujer que parece haber ido a despedir a un viajante (el yo poético), se convierte en una ofrenda, en “...una lágrima / tristísima de bronce”. La propia mujer doliente parece sufrir también una metamorfosis, ya que termina metaforizándose en un “animal brillante”. Finalmente, siempre en la primera sección, la lluvia es comparada con un poderoso elemento dotado de propiedades disolventes. Es

interesante el empleo de las metáforas, pues permite a los lectores visualizar un universo representado en donde es posible que los seres humanos se animalicen y donde los elementos de la naturaleza adquieran propiedades humanas.

También en las otras dos secciones del poema hallamos un interesante empleo de metáforas. Así, en el quinto verso, el silbato del tren emitirá ruidos que “sonarán inútiles” y, en el sexto verso, el sueño adquirirá propiedades materiales que le permitirán descarrilar las ruedas del tren. En la tercera sección, por su parte, encontramos un procedimiento metafórico por el cual el cuerpo de las personas terminan convirtiéndose en recipientes: “de lluvia, miedo / rellenos nuestros cuerpos”. Por último, siempre dentro del campo figurativo de la metáfora, hallamos un caso de hipérbole. Ocurre en el cuarto verso, donde para remarcar la absoluta inmovilidad del tren en el que viaja el yo, se afirma: “El tren *nunca* partirá”.

Otro campo figurativo que destaca en este poema es la sinécdoque. Así pues, un elemento sinecdóquico del tipo todo por la parte aparece ya en el primer verso, donde para referirse a los ojos de una persona, el yo poético habla de la persona entera: “Esa mujer me mira desde la ventana...”. Obviamente, este recurso retórico no es gratuito, sino que grafica la importancia de este acto, que involucra a todo el cuerpo y a todos los sentidos de la mujer, quien presta atención exclusiva y excluyente al locutor personaje sentado en un compartimiento del tren.

Por último, otro campo figurativo clave de “En una estación al sur de Chile” lo constituye la elipsis. Así, en el séptimo verso se recurre al asíndeton para, mediante la supresión de la conjunción “y”, hacer referencia a lo que

sucedirá con el yo poético en el futuro: “y me haré viejo, insomne, sabio”. Sin embargo, y como sucede en casi toda la obra de López Degregori, el uso principal de la elipsis en este poema se da por la supresión casi completa de los pronombres (yo, tú, ella) que se refieren a los personajes involucrados en los versos. Paradójicamente, esta ausencia pronominal lo que hace es marcar de una manera muy especial la importancia de los principales participantes de “En una estación al sur de Chile”. Esto se explica porque las normas de construcción de oraciones en nuestro idioma hacen esperar, habitualmente, la presencia del sujeto de la oración, presencia que se anula en casi todos los versos de este poema, lo que genera una especie de “expectativa frustrada” que hace que los lectores no dejen de reparar en aquellos elementos gramaticales faltantes.

c) Interlocutores

Desde el punto de vista de los interlocutores resulta evidente, de principio a fin, la presencia de un locutor personaje, es decir, de un yo poético, quien habla en primera persona y que, aparte de referir el poema, también participa de los hechos como uno de los protagonistas principales.

En las dos primeras secciones, este locutor personaje parece dirigirse a un alocutorio no representado. Sin embargo, esta impresión resulta falsa y se disipa en la tercera sección del poema, en el noveno verso, donde se hace patente la presencia del alocutorio representado: “y llegues con atraso a mi estación”. Ello sí, la posición de este alocutorio representado en los espacios del poema resulta más bien pasiva y está ligada a un futuro sin fechas, pues

sus acciones solo son prefiguradas, anticipadas por el yo poético como hechos que todavía no han sucedido: “puede que te mire desde la ventana y debas quedarte”.

d) Cosmovisión

Desde un comienzo, destaca el tono de marcado intimismo del poema. Allí, el locutor personaje, quien se encuentra en el compartimiento “número siete” de un tren, se refiere a una mujer que lo observa desde afuera y llora, sin que la razón de su llanto resulte comprensible. Se podría especular que se trata de unas lágrimas de despedida, pero la lejanía con la que se refiere a ella (“esa mujer”) no concuerda con un posible vínculo afectivo entre ambos. Lo interesante es que, mientras llora y observa, la mujer va adquiriendo atributos primitivos, de bestia: primero “vocífera / y luego se pierde animal brillante disuelto por la lluvia”. El agua que cae del cielo a la tierra no es purificadora; es turbia y tiene el poder de liquidarla. Cabe entonces la pregunta siguiente: ¿cuál es el significado de esta agua que corre verticalmente y corroe?

De acuerdo con la propuesta de Gilbert Durand, antropólogo y continuador de las ideas de Bachelard:

La primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteo. El agua sombría es ‘devenir hídrico’. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno: jamás se baña uno en el mismo río, y los riachuelos no remontan nunca hacia su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable ¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Op. Cit., p. 90.

En el poema, la lluvia es indudablemente agua que discurre, y su carácter sombrío, disolvente, refuerza la sensación de abandono que se percibe en los primeros versos. Ahora bien, si aceptamos con Gilbert Durand que la lluvia que corre es una invitación al viaje sin retorno, resulta paradójico que, en el texto, el tren se estanque, que no parta nunca y suenen estérilmente sus silbidos y se descarrilen sus ruedas por efecto del sueño, que tiene un carácter análogo de inutilidad, de “sueño frustrado”. Así como el agua, la estación adquiere también, en estos versos, una fuerza significativa digna de tener en cuenta. Una estación, recordemos, es un sitio de tránsito, un lugar al que cualquier viajante debe llegar para poder dirigirse a su destino último.

Es relevante que el yo declare entre los versos sexto y séptimo que este espacio de tránsito, la estación, será desde ahora su lugar de residencia, e incluso fije un número a todas luces cabalístico (el siete) para el compartimiento del tren donde vivirá en adelante. Se sabe poco de este yo, los datos son escasos para acercarse a él con suficiencia. Sin embargo, ciertas afirmaciones permiten reconocerlo como alguien que sabe más de lo que enuncia. Es consciente de que, afincado en la estación, en ese tren inmóvil mojado por la lluvia que corre, se hará viejo, vivirá alejado del sueño (o mejor dicho, conectado a una realidad perenne) y que esta realidad lejos del sueño lo volverá sabio. El locutor personaje tiene clara conciencia de lo que ocurre a su alrededor. Es portador del conocimiento del presente, pero su capacidad visionaria alcanza también a un futuro aún lejano en el tiempo, como veremos a continuación.

A partir del octavo verso, el yo poético se dirige a una segunda persona, a un alocutorio representado cuya identidad, eso sí, resulta una incógnita.

Podría ser cualquier hombre, lo importante es que se trata de alguien que también marchará por la estación, que la elegirá (o será elegido) como inevitable lugar de tránsito. La estación es como la vida que discurre y no se detiene nunca: es como la lluvia y como la lluvia –parafraseando la cita de Gilbert Durand-, es figura de lo irrevocable. Quien llega a esa estación que representa la vida siempre lo hace a destiempo, y siempre encuentra en ella una fuerza vigilante, que reprime y paraliza con su mirada de Medusa (“puede que te mire desde la ventana y debas quedarte”).

La idea de lo inevitable se refuerza en los tres últimos versos, donde reaparecerá la imagen del agua: “No habrá alternativa: / de lluvia, miedo / rellenamos nuestros cuerpos”. No hay alternativa para el ser humano, es una entidad vacía, un puro continente que necesita ser llenado con algo. Esto, por cierto, recuerda una idea muy antigua y arraigada en nuestro imaginario: que los hombres son seres insatisfechos, ganados por la incertidumbre y que, por ello mismo, buscan alimentarse constantemente de certezas. El Proyecto de la Ilustración, por ejemplo, para referirnos a un caso que nos compromete de cerca, prometió a los hombres una suerte de paraíso en la Tierra. Gracias al empleo de la razón, nuestra especie iría superando sus deficiencias hasta alcanzar, con el paso del tiempo, un estado permanente de progreso y felicidad que habría de beneficiar a la humanidad en su conjunto ¹⁸⁹. La historia se presentaba así como un gran río que el hombre debía circunnavegar, un río con un punto de partida (el pasado) y uno de llegada (el futuro). La fe del hombre moderno en un destino que estaba en sus manos construir, ayudó a forjar un sinfín de imágenes relacionadas con la razón y, sobre todo, con el

¹⁸⁹ Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 32-33.

saber científico, motor del progreso humano. De esta forma se acuñó, por ejemplo, una frase que se aviene bastante bien con el poema que estamos analizando: “Tomar el tren de la Historia o perderlo”. Supuestamente, las sociedades que abordan el tren de la historia son aquellas que progresan y triunfan; las otras, en cambio, las que no lo hacen, están condenadas al fracaso y al estancamiento.

Si bien la frase es conocida y se repite con entusiasmo hasta hoy, la propia realidad ha demostrado que muchas de las sociedades modernas que “abordaron” con éxito el tren de la historia, fueron las que terminaron generando algunos de los conflictos más radicales y nocivos de los que tengamos memoria. Acontecimientos como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín, etc., condujeron progresivamente a una crisis de estas grandes ideas (o “metarrelatos”) engendradas por la modernidad ¹⁹⁰. Nuestro tiempo es heredero de la crisis del Gran Proyecto Moderno. Diversos autores, como François Lyotard, afirman que los seres humanos vagan actualmente sin un centro ordenador, despojados de aquellas certezas que les hicieron engendrar revoluciones y luchas emblemáticas en su afán de no dejar de abordar el tren de la historia ¹⁹¹. Lo paradójico, no obstante, es que el hombre necesita creer, necesita llenar con

¹⁹⁰ En *Hombres y engranajes*, texto que data de 1951, pero que aún conserva una enorme actualidad, Ernesto Sabato critica el endiosamiento de la razón y de la ciencia en el mundo moderno y revela sus contradicciones. Según él, poco a poco “(...) la ciencia se fue convirtiendo en un frígido y deshumanizado laberinto de símbolos. Ciencia y máquina fueron alejándose hacia un olimpo matemático, dejando solo y desamparado al hombre que les había dado vida. Triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica, extrañamente unidos a las formas misteriosas y demoníacas del dinero, constituyeron finalmente el Gran Engranaje del que los seres humanos acabaron por ser oscuras e impotentes piezas (...)”. Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 95.

¹⁹¹ Para una profundización sobre estas ideas de la crisis del Proyecto Moderno, remitimos al lector al segundo capítulo de nuestro estudio titulado *Espejos de la Modernidad: vanguardia, experiencia y cine en 5 metros de poemas*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola, 2010.

algo ese recipiente vacío que es su cuerpo. Volviendo al poema de López Degregori, los versos finales parecen jugar con esta idea: cubrimos nuestros cuerpos de miedo, o los rellenamos con el agua de la lluvia (textualmente: “(...) No habrá alternativa: / de lluvia, miedo / Rellenamos nuestros cuerpos”).

La lluvia cae y no da marcha atrás. Ya Bachelard explicó que, en su caída, las gotas fecundan la tierra, la renuevan. Además, al discurrir, el agua de la lluvia habla ¹⁹². El sujeto a quien apela el locutor personaje de “En una estación del sur de Chile” no tiene alternativa: como cualquier hombre, necesita ser fecundado con creencias, aun cuando asusten, cuando den miedo. Y las creencias se transmiten con palabras. El ser humano necesita creer en las palabras.

¹⁹² Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Op. Cit.*, p. 278.

CAPÍTULO IV

DE LA CASA A LA ESPESURA DEL BOSQUE: OTRAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS EN LA POESÍA DE LÓPEZ DEGREGORI

Durante treintaicinco años, desde la publicación de *Un buen día* (1978) hasta *Aguas ejemplares* (2013), Carlos López Degregori ha logrado plasmar una de las obras más originales y ambiciosas de nuestra lírica contemporánea. Miembro destacado de la Poesía Peruana del Setenta, su proyecto estético, así como ocurre con *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, o con *Poesía vertical*, de Roberto Juarroz, constituye una sola y vasta obra unitaria conformada por varios poemarios sucesivos y complementarios. Como resalta el propio autor:

Creo que desde *Cielo forzado* o tal vez un poco antes, cuando termino *Una casa en la sombra*, me di cuenta de que los libros que tenía formaban una unidad, porque cada uno de ellos –sin proponérmelo en

ese instante- había surgido a partir del precedente, de otras imágenes, de poemas anteriores. Cuando termino *Cielo forzado* tomo conciencia de que mis libros no son simplemente ciclos que se cierran después de la última página sino que pertenecen a un proceso mayor ¹⁹³.

En cada poemario de su vasto proyecto estético, destaca la creación de un universo insólito, plasmado con versos que se alejan tanto de exteriorismos como del carácter confesional tan frecuente en la poesía peruana del setenta. En el imaginario de su obra, resalta la presencia de elementos cercanos a lo onírico y de objetos de la naturaleza relacionados con experiencias humanas universales y no siempre conscientes. Elementos de la realidad (pero pasados por el tamiz de la ficción) como el agua, el fuego, la respiración, el bosque, los árboles, la casa, etc. constituyen la materia prima con la cual López Degregori reelabora, de forma muy personal, ciertas imágenes primordiales e intemporales que Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard y Gilbert Durand han estudiado bajo el nombre de “imágenes arquetípicas”. Se trata, como afirma Fermín Cebrecos, de una poesía innovadora que propone una realidad próxima a mundos insólitos y arcanos, pero fabricada con elementos de una cotidianeidad aparente.

En este universo representado, el agua, como expusimos en el capítulo anterior, constituye la imagen arquetípica esencial. Ello no resulta gratuito, por cierto: desde una perspectiva psicoanalítica, el agua constituye el elemento primordial más recurrente, la fuente arquetípica por excelencia de la naturaleza humana. El agua se encuentra presente de una manera central en la poesía de López Degregori y adquiere múltiples formas, todas ellas originales: puede ser

¹⁹³ López Degregori, Carlos. “Los ojos que miran las tinieblas”. En: *Debate*, Lima, Vol. XXIII, N° 116, agosto-setiembre del 2002, p. 62.

madre, destino terrible, germen de resurrección, enterradora. El agua preside, como vimos oportunamente, el universo poético entero de esta obra. Sin embargo, la figura del agua, si bien reformulada con creatividad, no es la única imagen digna de ser tomada en cuenta. Existen muchos otros elementos, ya sean objetos de la naturaleza o de fabricación humana que, a lo largo de sus poemas, adquieren formas y significados a menudo insólitos.

A continuación, nos detendremos a analizar precisamente aquellos (otros) elementos esenciales que, junto con el agua, forman parte del peculiar y rico imaginario de la poesía de López Degregori. Estos van, adelantemos, desde la casa y los objetos que ella contiene hasta la espesura del bosque.

I. LA IMAGEN DE LA CASA EN LA OBRA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard confiere a la casa una importancia capital como imagen arquetípica. En sus propias palabras, "(...) la casa es nuestro rincón en el mundo. Es (...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde, ¿no es la más bella?" ¹⁹⁴. Bien entendida, la casa constituye un eficaz emblema de integración de los pensamientos y de los sueños más íntimos del ser humano. Así como sucede

¹⁹⁴ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 34.

con el fuego y el agua, la casa, para Bachelard, es un símbolo vigoroso que ilumina nuestros recuerdos más profundos y entrañables ¹⁹⁵.

En el imaginario de la obra de López Degregori, la casa constituye una presencia poderosa y constante, una imagen arquetípica que termina siendo esencial; sin embargo, sus características difieren de aquellas señaladas por Bachelard en *La poética del espacio*. Desde *Un buen día* hasta *Una mesa en la espesura del bosque*, tanto la casa como los elementos que se encuentran en ella, sirven para reforzar la atmósfera opresiva que parece ser una constante en esta poesía. Así como predomina una visión escéptica frente al enigma de la existencia, la casa se convierte en un espacio que legitima la mirada pesimista, carente de humor e incluso trágica de aquel que dice yo en los poemas.

1. La casa como el fallido espacio de la familia en “Una casa en la sombra”

La imagen de la casa se desarrolla, a lo largo de la obra de López Degregori, como un espacio no solo opresivo, sino también desconocido, incomprensible y generador de conflictos para el hablante lírico. Un ejemplo emblemático lo observamos en el texto que da título a su tercer poemario, “Una casa en la sombra”:

Riesgo de regresar a un jardín

1

donde no acuden ya los parientes

¹⁹⁵ *Ibídem*, p. 35.

ni los perros

Hace años que solo el viento recomienza

diseminando insectos

5

árboles

palabras

como todos mis días enterrados

como el suicidio que recomienda una torre

o la resurrección

Riesgo de extraviarme en el jardín

pasada la medianoche

10

Quedarme

Convertir esta fiesta en unos dedos

Y no es mañana ni hoy

pero me gustaría

carlos

que de una manera me leyeras

15

eres el bendito

el tragafuego

el jardinero que desalmado me inventa

Aquí nació el amor

muerto de tanto estrujarlo

20

Aquí desollabas animales

A la respiración le oponías la crueldad

Cubriste con vendas tu rostro

Colgabas a tu familia de los árboles

Riesgo de hospicios 25

senderos

madrigueras

tener treinta años menos

o más

no importa en realidad

Quise caer

Maté a una reina por el amor de un caballo

acabé con el agua 30

la razón

Traicioné mi cuerpo

y lo escondí en una tinaja

las lagartijas corrían por el piso

robaban sin saberlo la pasión

y desde entonces regreso al jardín 35

una mujer descansa siempre en la glorieta

pero cuando me acerco es una niña

asquerosamente blanca

torpe

me dice

mira mis labios transparentes 40

con ellos tumbo árboles

Fluye el jardín

fijeza del amor

devasto

quedo solo con el barro

45

Miedo a los almuerzos del domingo

antes del asilo

la silla

el monje

el traje

la carne es la memoria que nunca comeré

el sol esta casa de rehenes

50

Riesgo de encerrarme cuarenta días

mi madre pasa la leche por debajo de la puerta

mi padre escribe en las paredes

pero debo continuar

porque está convenido desde siempre

55

hasta que sea olvidado

y mis huesos se reúnan

sabios inútiles vanos

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, este extenso poema se puede dividir en 5 partes:

El primer segmento va desde el inicio hasta el octavo verso. Trata del riesgo del hablante lírico de volver a un jardín solitario, alejado de la familia y solo habitado por la memoria.

El segundo segmento va desde el noveno verso hasta el vigesimocuarto. Se refiere al riesgo de extraviarse en el jardín a medianoche, a merced de tortuosos recuerdos familiares que regresan a partir del acto de la escritura.

El tercer segmento empieza en el vigesimoquinto verso y alcanza hasta el verso cuadragésimo quinto. Trata del peligro del yo poético de terminar en un asilo por su conducta inapropiada, violenta e incomprensible.

El cuarto segmento, el más breve, comienza en el cuadragésimo sexto verso y termina en el quincuagésimo. Trata del antiguo temor del hablante lírico a las reuniones dominicales en aquella casa familiar “de rehenes”.

El quinto segmento, breve también, va desde el quincuagésimo primer verso hasta el final. Se refiere al peligro del yo poético a quedar encerrado para siempre en aquella casa, a merced de los recuerdos familiares.

b) Figuras literarias

La estructuración del poema se complementa y armoniza con un empleo ejemplar de ciertas figuras retóricas. Así, el campo figurativo que destaca desde el primer verso es el de la elipsis. Allí se lee: “Riesgo de regresar a un jardín...”), cuando la expresión completa debiera ser “Yo corro el riesgo de regresar a un jardín...”. Este recurso retórico, la elipsis, que se reitera al inicio

de buena parte de las estrofas, no es gratuito, sino que permite expresar de una forma dinámica la urgencia y la angustia de un sujeto (el hablante lírico), frente a presentimientos relacionados con su pasado y presente familiares. En la primera estrofa destaca también, siempre dentro del campo figurativo de la elipsis, el uso del asíndeton en expresiones como “(...) Hace años que solo el viento recomienza / diseminando insectos / árboles / palabras”. En este ejemplo, como vemos, se han suprimido los nexos entre los términos “insectos”, “árboles” y “palabras”, lo que contribuye a intensificar la fuerza expresiva y a otorgar mayor fluidez a los versos.

En la segunda estrofa, aparte de la elipsis, otro campo figurativo esencial es la metáfora. Así, entre los versos decimoprimer y decimoquinto, el hablante lírico habla del riesgo de “(...) Quedarme / Convertir esta fiesta en unos dedos / Y no es mañana ni hoy / pero me gustaría / carlos / que de una manera me leyeras”. La palabra fiesta, en los versos citados, se metaforiza en una parte del cuerpo humano: los dedos. El propio hablante lírico se metaforiza también, pues deja de ser una persona para transformarse en un texto que habrá de ser leído por el interlocutor (carlos). Estos dos ejemplos de metaforización se relacionan con el acto de la escritura: carlos (así, con minúscula) es asumido como un creador que emplea sus dedos para escribir versos que aclaren la situación de soledad e incomunicación familiar del hablante lírico.

En la tercera estrofa, se recurre de manera lograda al campo figurativo de la antítesis. Específicamente, nos referimos al empleo de la desmitificación, que se hace patente en los versos trigésimo quinto y trigésimo noveno, en los que se lee: “(...) y desde entonces regreso al jardín / una mujer descansa siempre en la glorieta / pero cuando me acerco es una niña / asquerosamente

blanca / torpe”. En culturas como la nuestra, el color blanco se usa para expresar valores positivos como la bondad, la virtud, la inocencia, la pureza y la excelencia. En cambio, en los versos citados, la blancura de la niña (quien personifica en el poema a la creación) cambia de signo, se desmitifica y se torna asquerosa y torpe. Lo único valioso que posee la niña se resume en esta expresión metafórica sinestésica que ella le dirige al hablante lírico: “(...) mira mis labios transparentes / con ellos tumbo árboles”. Los registros sensoriales permiten una fuerte transposición de significados en el lector: las palabras del yo poético parecen referirse más al sentido visual que al auditivo (de allí que se trate de labios transparentes), y el poder de las palabras, es decir, de la poesía, es tal que puede tumbar (como si su verdad abrumadora fuese un objeto táctil) incluso elementos vigorosos como los árboles.

Finalmente, en la última estrofa, destaca el empleo del campo figurativo de la sinécdoque. Así, al referirse el hablante lírico al riesgo de permanecer con una familia que no comprende su labor creativa y que lo aísla, reafirma su convicción de continuar escribiendo, “(...) porque está convenido desde siempre / hasta que sea olvidado / y mis huesos se reúnan / sabios inútiles vanos”. Como vemos, hay una sinécdoque del tipo parte por el todo en la expresión “mis huesos se reúnan”, donde “huesos” reemplaza a todo el cuerpo muerto del yo, quien gracias al poder de la creación, y pese a la incompreensión de su familia, alcanzará una sabiduría póstuma que, sin embargo, resultará inútil porque nadie más que él sabrá apreciarla.

c) Interlocutores

En lo que respecta a los interlocutores de “Una casa en la sombra”, destaca la presencia de un locutor personaje o yo poético a quien, al final del poema, reconocemos como la personificación del creador solitario, incomprendido y marginado por la familia. Esta sensación de soledad y marginación a la que aludimos, se intensifica debido a la ausencia de un auténtico alocutorio representado. Si bien en la segunda estrofa el yo poético menciona a un tú, a carlos, debemos entender que se trata más bien de un acto de desdoblamiento; es decir, es el propio locutor personaje quien dialoga consigo mismo, quien pide entenderse y buscar respuestas a su difícil situación marginal y familiar a partir del efecto liberador de la creación, de la palabra poética.

d) Cosmovisión

Ya desde los versos iniciales, resulta clara la situación de soledad y abandono del hablante lírico: su retorno al jardín de la casa familiar es peligroso porque ya nadie habita allí, ni parientes ni mascotas. Si, como afirma Bachelard, la casa en tanto imagen arquetípica representa nuestro lugar en el mundo, nuestro pequeño universo, dicha imagen ha sufrido una transmutación, un giro violento en el imaginario de “Una casa en la sombra”. El regreso del yo poético adulto (un regreso más simbólico que real), logrado a través de sus recuerdos, nos habla más bien de un hogar sin habitantes y que remite al desamparo y a la cercanía de la muerte. La memoria, representada aquí por el viento que corre, es una fuerza, la única viva, que en su transcurrir aleja a los pocos seres vivos que pululan por allí: se trata, en buena cuenta, de una

memoria que obstaculiza la comprensión de la situación que vive el yo, así como la materialización de dicha comprensión en palabras.

El recuerdo, asociado a la naturaleza de esta casa en penumbras, recomienza cotidianamente y se parece a los días siempre iguales, estériles y rutinarios del yo (“como todos mis días enterrados”). Se parece también a ese exilio involuntario del hablante lírico, a esa “torre” que en el poema se relaciona con la consumación del suicidio. O textualmente: “como el suicidio que recomienda una torre / o la resurrección”.

Por otra parte, el viejo jardín del hogar representa, en el poema, un espacio demasiado amplio y peligroso debido a los recuerdos que persiguen al yo. Este se reconoce como un creador, o mejor dicho, como un hacedor de palabras (es alguien que puede “convertir esta fiesta en unos dedos”). Así, ungido con el poder de la escritura, el yo emplea su poder siempre de manera perversa al interior de la casa: se llama con ironía, “bendito” y “tragafuego”. De inmediato se reconoce como el jardinero que se inventa a sí mismo. Ese jardín desolado es diametralmente opuesto al jardín de niños tradicional donde los juegos se convierten en los recuerdos más felices de la infancia.

Incluso el amor familiar, en esta casa, está lejos de tener ese sello idílico con el que relacionamos al hogar de la infancia. Es un amor muerto, un amor que fue forzado duramente en la imaginación del yo. Este demiurgo, el creador, recuerda su crueldad de antaño y la asocia con el sacrificio de animales y con el aniquilamiento de la vida. Por ello: “A la respiración le oponías la crueldad”.

Además, en este ajuste de cuentas con su pasado, se ponen de manifiesto ciertos deseos agresivos. Para el yo, el espacio del hogar es, como afirma Bachelard, un símbolo poderoso que ilumina sus recuerdos más

profundos; sin embargo –y aquí reside la originalidad del poema-, lo es en un sentido negativo y perverso ¹⁹⁶. En aquella casa el yo se cubría con máscaras, jugaba a alterar sus identidades. Jugaba también, cruelmente, a colgar a sus parientes de los árboles.

Pero esta actitud infraterna no solo se circunscribe a los integrantes de su familia. Los actos negativos se extienden al propio cuerpo del yo, como se lee en la tercera parte del poema: “Traicioné mi cuerpo / y lo escondí en una tinaja / las lagartijas corrían por el piso / robaban sin saberlo la pasión / y desde entonces regreso al jardín”. Es decir, el retorno -real o imaginario- al jardín familiar se asocia con el robo y la felonía. El yo confiesa haber traicionado su propio cuerpo y haberlo escondido en una tinaja. Este hecho se complementa con la desaparición, mejor dicho, con el hurto de la pasión. En aquella casa los sentimientos, si existen, son frágiles y se esfuman en manos de seres que, simbolizados por las lagartijas del texto, viven en el desconocimiento y la ignorancia (“...robaban sin saberlo”).

Los versos finales resultan esenciales para comprender los extraños vínculos del hablante lírico con los otros habitantes de ese espacio familiar por excelencia que es la casa: “Miedo a los almuerzos del domingo / antes del asilo / la silla / el monje / el traje / la carne es la memoria que nunca comeré / el sol esta casa de rehenes”.

La relación del locutor personaje con sus parientes (aun los más próximos) es imposible. Este espacio, la casa, que como imagen arquetípica debiera ser sinónimo de integración y convivencia, deviene más bien en un

¹⁹⁶ Desde una perspectiva positiva y afable, Bachelard afirma que “(...) La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar (...) fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo”. *Ibídem*, p. 35.

obstáculo para la comunicación. Se habla de los “almuerzos del domingo”, y lo primero que podríamos pensar es en ese día fraterno cuando los miembros del hogar se reúnen para contarse lo que cada uno, por separado, hizo durante la semana. Y es que, tradicionalmente, los almuerzos dominicales significan integración familiar, espacio para el fortalecimiento de lazos. En los versos citados, sin embargo, ocurre lo contrario: los almuerzos dominicales significan miedo, son el preludio del aislamiento total del yo (“antes del asilo”).

Los vínculos familiares resultan insoportables para el locutor personaje, tanto como la relación con sus parientes carnales, que son para él “...la memoria que nunca comeré”. La imagen arquetípica del hogar ha sido, de esta forma, completamente trastocada, y ya no será más “nuestro pequeño universo”: en adelante, será el espacio de la incomunicación y el encierro, será “una casa de rehenes”.

La última estrofa, precisamente, se refiere al encierro y al aislamiento del yo poético: es como si se hubiera convertido él mismo en uno de esos animales a los cuales desollaba en el jardín de la casa. Su celadora, como bien cabe a este insólito ambiente familiar, será su propia madre: ella lo mantendrá en cuarentena, incomunicado de los demás. Este encierro no evitará, sin embargo, que el yo continúe con su trabajo de siempre. Es un demiurgo (en versos anteriores se presenta como un hacedor, recordemos, y este es un poder irrenunciable, ya que le fue conferido por el propio destino y, debido a ello, “(...) debo continuar / porque está convenido desde siempre”. El castigo final por sus acciones pasadas será la muerte y el olvido que habrán de llegar un día. El locutor personaje lo sabe de antemano, así como sabe que todo ello ocurrirá dentro de este espacio de encierro, dentro de esta “casa en la sombra”.

2. Ella y la casa: naturaleza de los vínculos conyugales en “Ceremonias”, de *Las conversiones*

Tradicionalmente, la casa ha sido vista como el espacio de la unión familiar por excelencia, un ámbito de encuentro y de reposo, sobre todo de la pareja de cónyuges. Según Gaston Bachelard, dos seres que se atraen y, en virtud de ello, deciden fundar un hogar, materializan el vínculo marital en la figura de la casa: allí procrearán y participarán, como células, de ese tejido social que conforma cualquier comunidad humana. Desde esta perspectiva, todo hogar puede ser comparado con un nido y, en razón de ello, debe ser visto como “(...) el lugar natural de la función de habitar”¹⁹⁷.

En la obra de López Degregori, la casa, como nido simbólico que representa el reposo y la calidez conyugales, adquiere a menudo un signo de naturaleza contraria a la señalada por Bachelard. De espacio perpetuador de la vida se transforma en territorio de muerte, de afrentas y de anhelos de venganza. Es lo que sucede en el poema “Ceremonias”, de su segundo libro *Las conversiones*:

<i>Es solo la mujer que mata una gallina</i>	1
<i>mientras el gallo y la perra</i>	
<i>la contemplan.</i>	
<i>Y es el cuchillo que nunca acaba de cortar,</i>	
<i>la sangre que rezuma como avispas,</i>	5

¹⁹⁷ *Ibídem*, p.133.

*el fogón,
la música de una total carnicería.*

*A las siete habrá terminado de comer
y se tomará distinta la cabeza
cuando la perra se encargue de los huesos. 10
Y porque esto escribo amo a la mujer
y soy el gallo, el cuchillo de mañana
y soy también la víspera.*

*Es la mujer que canturrea en la cocina
que envejece, 15
se acuesta y repasa con los dedos
un rosario imposible.
Y no puede dormir porque sueña solo astillas
y ya nunca dormirá
cuando la perra encienda el fuego,
cuando el gallo y yo giremos 20
victoriosos.*

a) Segmentación textual

Podemos dividir este poema en tres segmentos, de acuerdo con la propia estructura estrófica:

El primer segmento va desde el inicio hasta el séptimo verso. Se refiere al ama de casa, quien convierte el acto de preparar la cena en un rito sangriento, en una “ceremonia” sacrificial.

El segundo segmento inicia en el octavo verso y termina en el verso décimo tercero. Trata de la aparición del hombre de la casa, del hablante lírico, quien aparece como testigo del sacrificio realizado por la mujer.

El tercer segmento va desde el décimo cuarto verso hasta el final. Destaca el remordimiento aparente de la mujer por las muertes cotidianas en la cocina y la venganza contra ella en la que termina confabulándose el propio hablante lírico.

b) Figuras literarias

El poema se abre y se cierra con el predominio de un campo figurativo: la antítesis. La primera y tercera estrofas muestran al ama de casa, a la mujer, en su papel de oficiante del ritual doméstico de la preparación de alimentos y las consecuencias que este rito aparentemente inocuo encierra. Por ello, para producir con eficacia la ilusión de estar mostrando no una historia, sino más bien postales o viñetas de acciones emblemáticas y detenidas en el tiempo, se recurre al empleo del hipérbaton. En efecto, en los versos iniciales de la primera y de la última estrofa se ha alterado el orden gramatical de sus enunciados. En ambos se comienza no con el sujeto sino con el verbo conjugado ser (“Es solo la mujer que mata una gallina”, y “Es la mujer que canturrea en la cocina”, respectivamente). Esta operación retórica no es gratuita, sino que sirve para resaltar la importancia, más que del ama de casa,

de la acción “ceremonial” que ella está realizando. El empleo del tiempo presente también resulta eficaz, por cuanto ayuda a crear en el lector la ilusión de estar asistiendo en tiempo real a la realización del acto ritual de la preparación de alimentos. El hipérbaton también se manifiesta al inicio de la segunda estrofa: allí, el orden sintáctico privilegia el componente temporal, el cual señala un tiempo futuro, posterior a la realización del rito de la cena: “A las siete habrá terminado de comer”.

Otro campo figurativo que resalta en el poema es la metáfora. Tenemos, por ejemplo, el empleo de un símil en la primera estrofa: “la sangre que rezuma como avispas”. Esta figura se complementa con una metáfora, un par de versos más abajo: “la música de una total carnicería”. Ambos recursos retóricos son funcionales y sirven para distinguir el ambiente sangriento que envuelve la casa durante la preparación de la cena por parte de la mujer. Hay otras metáforas en el poema, y entre ellas son de capital importancia las que se refieren al propio hablante lírico como sujeto involucrado en el acto de preparación de los alimentos y de las consecuencias que este acto engendra. Así pues, en la segunda estrofa hallamos la siguiente secuencia metafórica: “y soy el gallo, el cuchillo de mañana / y soy también la víspera”. En la casa, recordemos, la mujer no cocina solo para ella, lo hace también para el esposo: él, por lo tanto, es corresponsable del cuchillo que ha de utilizarse cotidianamente para sacrificar animales (como la gallina del poema).

Siempre dentro del campo figurativo de la metáfora, en la tercera estrofa encontramos el empleo de una hipérbole. Ocurre cuando se habla de la mujer y de las consecuencias que le esperan por su papel de oficiante del ritual sangriento de la preparación de la cena. Entonces se dice de ella que “(...) se

acuesta y repasa con los dedos / un rosario *imposible*". Esta hipérbole o exageración sirve para intensificar el sentimiento de culpa de la mujer, quien por más que rece está sujeta a la condena eterna por sus acciones sangrientas.

Por último, otro campo figurativo importante en "Ceremonias" lo constituye la metonimia. Así pues, en el cuarto verso, para graficar mejor la tarea del ama de casa en la cocina, se recurre a una metonimia del tipo instrumento en vez de agente, lo cual permite que ella sea reemplazada por el cuchillo que corta. Tal estrategia retórica resulta eficaz porque ayuda a potenciar la idea de un acto ritual que, si bien necesario, está al mismo tiempo teñido de una violencia que parece perpetua: "Y es *el cuchillo* que nunca acaba de cortar".

c) Interlocutores

En el poema encontramos claramente a un locutor personaje que se dirige a un alocutorio no representado. Este locutor personaje o yo poético se manifiesta claramente como tal en la segunda estrofa, cuando afirma: "y porque esto escribo amo a la mujer / y soy el gallo...".

A propósito, resulta muy interesante la posición que ocupa el locutor personaje a lo largo de "Ceremonias". Y es que, a pesar de hablar sobre su mujer y sobre el rito sacrificial de la que ella participa como oficiante en la cocina de la casa familiar, jamás se dirige directamente a ella. La mujer aparece como personaje central de estos versos, pero el yo no parece tener vínculos comunicativos con ella. Esta estrategia es significativa, porque

potencia la idea de la soledad y la incomunicación como atmósfera en el hogar representado en este poema.

d) Cosmovisión

Desde el primer verso, el texto plantea un escenario de sangre: la mujer de la casa sacrifica un animal doméstico (una gallina) para la comida. Lo hace en presencia de otros animales domésticos: la perra de la casa y el gallo, es decir, el macho de la gallina inmolada. El poema describe un espectáculo macabro, distinto al que cabría esperar en una cocina normal. El acto cotidiano de preparar los alimentos se transforma en un ritual sanguinario, uno donde parece perpetuarse la masacre del animal sacrificado por el ama de casa: “Y es el cuchillo que nunca acaba de cortar”. En esta escena poco grata, por cierto, no falta el acompañamiento musical producido por el ruido del fogón y por la sangre “...que rezuma como avispas”.

Que se trata de la preparación de alimentos, se hace patente al comienzo de la segunda estrofa (“A las siete habrá terminado de comer”). Es interesante anotar, en este punto, cómo el poema subvierte el significado de un acto tan rutinario y básico como el de la cocina. Para continuar existiendo, es requisito indispensable ingerir alimentos. El ama de casa que prepara la cena es, desde esta óptica, una sustentadora de la vida. En el texto, sin embargo, tal acción se ha transformado en una carnicería que sobrepasa a la mujer y alcanza a la perra: ella se ceba con los restos del animal sacrificado (“y se tomará distinta la cabeza / cuando la perra se encargue de los huesos”).

En este punto, la voz poética, que hasta entonces solo se limitaba a referirnos los hechos, se materializa y ahora sabemos que es el hombre de la casa. Más aún, sabemos que es el poeta, aquel que ama a la mujer, pero que no puede dejar de colocarse en la situación del otro, del gallo que sufrió la pérdida de su hembra: “Y porque esto escribo amo a la mujer / y soy el gallo, el cuchillo de mañana / y soy también la víspera”. La mención al cuchillo y a la víspera señalan que el yo, en estos versos, es mucho más que el cónyuge: es la conciencia de todo cuanto acontece en aquella morada.

De todos los ambientes familiares, la cocina se ha transformado en un altar de sacrificios cotidianos (recordemos que el título es “Ceremonias”) y la mujer representa el papel de carnicera perpetua, de alguien que desempeña su papel aparentemente sin remordimientos. Por ello: “Es la mujer que canturrea en la cocina / que envejece, / se acuesta y repasa con los dedos / un rosario imposible”.

Como vemos, la mujer, la cónyuge, realiza el rito sacrificial “canturreando”, y en esta ocupación se le va la vida. Pero la casa en este poema es también un territorio de insomnio: así como durante buena parte del día es un lugar de sacrificios, de madrugada es el espacio de la tensión y la fatiga, de la preparación de la venganza. Y es que no habrá perdón para la carnicera: algún día el propio ser a quien ella alimenta (la perra) ocupará su lugar y encenderá el fuego del hogar. Los últimos versos prefiguran el castigo por tantas muertes, un castigo que, por otra parte, el cónyuge, el yo celebra de antemano, “victorioso”.

Lejos de las ideas de Bachelard, para quien todo hogar es un nido y, como tal, cumple la función natural de habitar, la casa en “Ceremonias”

prefigura un territorio de revancha y muerte (recordemos que, al final, el gallo ha de girar y celebrar tan victoriosamente como el yo la consumación de la venganza). El acto cotidiano de matar, no importa a qué razones obedezca, ha convertido al ama de casa, a la oficiante, en un ser marchito y despreciable cuyo final se percibe latente –y perturbador- en el poema.

3. La casa como signo de la fugacidad del amor en “Retrato de la luna desamparada y de Miranda” de *Retratos de un caído resplendor*

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sostiene que la casa, tanto como el fuego y el agua, emite fulgores de ensoñación que sintetizan e integran nuestros recuerdos y anhelos más profundos ¹⁹⁸. La casa es intimidad siempre, pero no reclusión, es amparo que se ejerce en total libertad. El varón y la mujer que habitan una casa lo hacen porque instintivamente desean perpetuarse y materializar en ella el fruto de su relación amorosa. Sin embargo, en varios poemas de López Degregori, esta imagen del hogar va a reformularse hasta adquirir un significado contrario. De espacio de intimidad y libertad va a convertirse en un refugio de connotaciones carcelarias para la pareja. De lugar destinado a consumir y perpetuar el vínculo entre los amantes, terminará volviéndose un espacio signado por la fugacidad del amor. Es lo que ocurre en “Retrato de la luna desamparada y de Miranda”, de *Retratos de un caído resplendor*, que aquí citamos íntegramente.

¹⁹⁸ *Ibídem*, p. 36.

La he visto llegar. 1

*Posarse en la penumbra de mi habitación esta noche
Con una luna desamparada entre sus manos
Y llamarme con un grito blanco.*

Sabrán los dioses 5

*Por qué en esta historia de días desvanecidos
Y retratos que invento para acompañarme
A mí me eligió.*

Yo solo pido temblando
que la noche final 10

*cuando la haya perdido sin remedio
merezca las heridas que me cause
y que antes de volverse otro retrato más de mis retratos
me diga al oído*

con su larga lengua oscura 15
*que esa luna desamparada solo para mí resplandeció
y que ella fue mi diminuta eternidad
y mi tesoro.*

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, este poema puede dividirse en tres partes:

El primer segmento va desde el inicio hasta el cuarto verso. Trata del anuncio de la llegada de la amada, de Miranda.

El segundo segmento comienza en el quinto verso y va hasta el verso octavo. Se refiere a la pregunta del yo poético a los dioses por el significado del arribo de esta mujer a su vida.

El tercer segmento va desde el noveno verso hasta el final. Trata del vaticinio de la pérdida de la mujer amada y el deseo de que tal amor haya valido la pena.

b) Figuras literarias

Luego de revisar detalladamente el ropaje lingüístico de “Retrato de la luna desamparada y de Miranda”, se puede afirmar que en este texto predomina el campo figurativo de la elipsis. Es lo que resalta desde el primer verso (“La he visto llegar”), en el que se han omitido los pronombres de los dos personajes involucrados, el yo poético y Miranda, por lo que debería leerse: “Yo la he visto llegar a *ella*”. También al inicio del segundo verso se ha elidido una parte de la expresión, que de forma completa se leería así: “Yo *la he visto* posarse en la penumbra de mi habitación esta noche”. La elipsis también se observa en el último verso del tercer párrafo y en el undécimo verso, ambas también en alusión a Miranda: “a mí me eligió” en lugar de “*ella* a mí me eligió”, y “cuando la haya perdido sin remedio” en vez de “cuando yo la haya perdido a *ella* sin remedio”. Evidentemente, este empleo de la elipsis para referirse sobre

todo a Miranda no es gratuito, sino que permite al yo poético prefigurar el carácter evanescente de la amada, personaje destinado a desaparecer sin remedio en un futuro próximo.

Otro campo figurativo esencial lo constituye la metáfora. De este modo, en el tercer verso encontramos un caso de personificación: allí se habla de la aparición de Miranda en la habitación del yo poético “con una luna desamparada entre sus manos”, como si el satélite se hubiera convertido de pronto en un ser humano necesitado de protección y apoyo. Por otra parte, en el cuarto verso encontramos un interesante caso de sinestesia en el que se han combinado los sentidos auditivo y visual: “y llamarme con un grito blanco”. Este empleo de la sinestesia resulta por demás justificado, ya que, si nos remitimos al título del poema, estamos frente a un retrato, y por más que se mencione un grito, es lo visual lo que predomina siempre en un retrato. Hallamos también otros casos de metáforas en los versos sexto (“...días desvanecidos”), décimo quinto (“con su larga lengua oscura”) y en los dos versos finales, en los cuales la ausente Miranda será para el yo “...mi diminuta eternidad / y mi tesoro”.

Otro campo figurativo importante, ya que sirve para reforzar el carácter transitorio del amor de Miranda para el yo, lo constituye la antítesis. De esta forma, al inicio del tercer verso hallamos un hipérbaton: “Sabrán los dioses” en lugar de “Los dioses sabrán”. Este cambio en el orden de la estructura gramatical del enunciado responde sin duda a la necesidad de poner énfasis en el verbo “saber”, por encima incluso del o de los sujetos poseedores de tal saber. La incertidumbre de la permanencia de Miranda en su vida obliga al yo a querer tener una certeza, una respuesta que aplaque sus dudas de amor. Asimismo, para resaltar el carácter transitorio, breve y sin embargo

imprescindible de Miranda, el yo poético recurre a un oxímoron que grafica la naturaleza de este amor: "...diminuta eternidad".

c) Interlocutores

En "Retrato de la luna desamparada y de Miranda" el hablante lírico no solo es una voz sino que participa de las acciones referidas en el texto; se trata pues de un locutor personaje. Esta condición particular del yo poético resulta palmaria desde el primer verso: "La he visto llegar".

En el otro extremo del circuito comunicativo, podemos afirmar que si bien el texto está dedicado a Miranda, no es a este personaje femenino a quien se dirige el locutor. Desde el primero hasta el último verso predomina un tono de soledad y reflexión por parte del yo, y a ello colabora la presencia de un alocutorio no representado, es decir, alguien que no participa de las acciones referidas en el poema. De esta forma, también, se juega con la idea de que el interlocutor del yo podría ser cualquier espectador (pero nunca un participante) del retrato al que hace alusión el propio título del texto.

d) Cosmovisión

Así como en otros poemas de López Degregori, la casa en "Retrato de la luna desamparada y de Miranda" se yergue como un espacio de soledad, un claustro donde se materializa el desamparo que sufre el yo poético. Lejos de la imagen arquetípica tradicional de la casa, la realidad opresiva del locutor

personaje lo obliga a la evasión, a la necesidad de crear seres e historias imaginarias: "...retratos que invento para acompañarme". En este contexto tiene asidero la extraña situación que se presenta. Es de noche, el yo ha imaginado ("La he visto llegar") la visita de una mujer necesitada de refugio: Miranda. Ella trae entre las manos un símbolo de lo que podría ser ella misma: "una luna desamparada". Se trata de una mujer inventada, claramente pertenece a la región de lo imaginario. Aún así, habrá de dejar en el locutor personaje profundas e imborrables cicatrices, como se desprende de la última sección del poema: "Yo solo pido temblando / que la noche final / cuando la haya perdido sin remedio / merezca las heridas que me cause".

La casa es el lugar de una existencia fugaz, de tránsito, y por ello mismo resulta imperfecta como espacio de intimidad de la pareja. La Miranda del poema habrá de irse una noche, abandonará ese refugio frágil y quebradizo que es la casa del yo. Ante este hecho irremediable, el locutor personaje solo pide merecer "...las heridas que me cause". Él sabe, es consciente de que su amor está destinado a terminar de mala forma ("...la noche final / cuando la haya perdido sin remedio"). En "Retrato de la luna desamparada y de Miranda", Eros y Tánatos ("...su larga lengua oscura") están condenados a coexistir de forma conflictiva en ese claustro de lucha y tensión permanente que es la casa.

Como consuelo final, el yo pretenderá haber alcanzado una diminuta eternidad y un tesoro en aquella "luna desamparada" que ha de fugar con Miranda. No es que el yo poético descrea del amor que se refugia en la casa: lo que ocurre es que lo relaciona con el dolor y la finitud del tiempo. El amor y la muerte suelen ser así para el locutor personaje las dos caras visibles y complementarias que resumen su existencia.

II. CAJAS, MESAS Y ATAÚDES COMO IMÁGENES FUNDAMENTALES PARA LA CONFIGURACIÓN DE SENTIDO EN LA POESÍA DE LÓPEZ DEGREGORI

Así como la casa, hay otros elementos de fabricación humana que, dentro de la obra de López Degregori, han sido ricamente resemantizados hasta adquirir significados distintos a los que poseen habitualmente. Un ejemplo característico de tal resemantización ocurre con la imagen de la caja. Al respecto, ha sido Eduardo Chirinos el primero en valorar la importancia de este objeto como “imagen del secreto” en la obra del autor de *Lejos de todas partes*. Así, en “Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque”¹⁹⁹, Chirinos sostiene que la caja cerrada constituye un elemento extraño que, en la poesía de nuestro autor, suele aparecer vacío: se trata de un continente sin contenido pero que, aun así, resulta pesado y monstruoso. De esta forma, la caja representaría “(...) el modo particular en que el poeta Carlos López se vincula con su propio lenguaje (un conjunto de significantes vacíos que contienen en potencia una diversidad de enunciadores extraviados y anónimos) (...)”²⁰⁰.

En un sentido amplio y general, Gaston Bachelard²⁰¹ ha remarcado que la metáfora de la caja, empleada desde tiempos muy antiguos por distintas culturas, ha sido útil para entender y complementar diversos aspectos relacionados con nuestra comprensión de las cosas. Por ejemplo, dentro del

¹⁹⁹ Chirinos, Eduardo. “Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque”. En: *Hueso Húmero* N° 56, Lima, diciembre de 2010, pp. 223-231. Se trata de una reseña dedicada a *Una mesa en la espesura del bosque*.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 223.

²⁰¹ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. *Op. cit.*, p. 108.

pensamiento occidental, esta figura ha sido usada para suplir las insuficiencias de una cabal filosofía del concepto: “Los conceptos son cajones que sirven para clasificar los conocimientos (...)” ²⁰², sostiene Bachelard. Para entender esta línea de reflexión, pensemos un momento en los signos saussureanos: ellos podrían verse como metáforas de la caja, donde el significante haría las veces de continente y el significado haría las veces de contenido.

Desde una perspectiva psicoanalítica, cuando Chirinos afirma que la figura de la caja remite a la “imagen del secreto” en la poesía de López Degregori, tal idea coincide bastante bien con lo manifestado por Bachelard: este elemento, la caja, u otro cualquiera que cumpla una función similar de recipiente, de continente (el cofre, el cajón, el armario, etc.), “(...) son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos ‘objetos’, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad (...)” ²⁰³.

Ahora bien, es cierto que la caja es una figura recurrente y fundamental para la elaboración de sentido en la obra de López Degregori. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, su significación va más allá de una mera relación metafórica con el lenguaje, como parece plantearlo Chirinos. Por otra parte, sostenemos que es erróneo y simplificador creer que la figura de la caja ha sido empleada por López Degregori de una manera tradicional, de acuerdo con patrones fijados, entre otros, por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Por el contrario, así como ocurre en su obra con otras imágenes arquetípicas (el agua y la casa, por ejemplo), López Degregori recrea la figura de la caja y la

²⁰² Loc. Cit.

²⁰³ *Ibídem*, p. 111.

transforma en una imagen arquetípica insólita, novedosa y, por ello mismo, inexistente fuera de los límites de su poesía.

Esto lo podemos observar en textos como “Caja romana”, que analizaremos a continuación.

1. La imagen y el significado de la caja en “Caja romana” de *Cielo forzado*

Si bien la caja es una figura recurrente en la obra de López Degregori, es en *Cielo forzado* donde se manifiesta con nitidez ejemplar. En “Caja romana”, uno de los textos más importantes del libro, se lee lo siguiente:

Me trajeron de Roma una caja vacía. 1

Para que encierres milagros, me dijeron, camaleones

quizás te ayuden a cambiar

porque deben ustedes saber que siempre he sido cruel

y desertor y anodino.

Pesaba.

La cerradura era de sangre. Las esquinas reforzadas de perfecto

metal. 5

Y no tenía fondo: paredes interminables oscurecidas de saliva,

respiración, murmullos entrecortados

pero de quién.

No la abras, me ordenaron.

Conténtate con mirar por el ojo marchito.

Ocúltala si quieres. Húndela como un sacrificio postrero 10
en el perdido lamentable mar.

Siempre la contemplo. Extiendo mi mano y simulo

una caricia:

entonces me precipito vencido

y espero temblando un nuevo día.

Hasta que me canse cartero y deba partir a medianoche

continuaré guardando cajas

pero de quién. 15

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, “Caja romana” se puede dividir en 4 partes:

El primer segmento abarca desde el inicio hasta el tercer verso. Trata del anuncio de la llegada de la caja romana a manos del yo, por parte de un emisario misterioso.

El segundo segmento comienza en el cuarto verso y va hasta el final de la primera estrofa, en el verso séptimo. Se refiere al carácter insólito de la caja, no solo vacía sino portadora de una serie de cualidades insólitas.

El tercer segmento coincide con la segunda estrofa, desde el octavo hasta el décimo verso. Trata de las indicaciones u órdenes que recibe el hablante lírico sobre cómo relacionarse con la caja.

El cuarto segmento coincide con la tercera estrofa, desde el décimo primer verso hasta el final. Destacan la extrañeza y la fascinación que la caja romana ejerce sobre el hablante lírico.

b) Figuras literarias

En este poema hay dos campos figurativos esenciales que, pese a ser de naturaleza contraria, cooperan activamente en la elaboración de sentido: la elipsis y la repetición. Con respecto a la elipsis, encontramos un empleo abundante del asíndeton. Así, en la primera estrofa se registran los siguientes casos: “Me trajeron de Roma una caja vacía” en lugar de “*A mí* me trajeron de Roma una caja vacía”. “Para que encierres milagros”, en vez de “Para que *tú* encierres milagros”. “Pesaba”, por la expresión completa que debería decir “*La caja* pesaba”. Es interesante que en todos estos casos de asíndeton, la palabra o palabras faltantes se refieran a un pronombre (yo, tú) o a un sustantivo (la caja), lo cual ayuda a crear un efecto de misterio sobre los sujetos y objetos involucrados en el poema.

En la segunda estrofa, el asíndeton es igualmente utilizado en casos como estos: “No la abras, me ordenaron” en lugar de “No la abras, *ellos* me ordenaron”. “Conténtate con mirar por el ojo marchito” por “Conténtate *tú* con mirar por el ojo marchito”. O sino “Ocúltala si quieres” en vez de “Ocúltala si *tú* quieres”. A diferencia de la estrofa anterior, aquí el empleo del asíndeton

refuerza la predominancia de la función apelativa o conativa (para referirnos a las famosas funciones del lenguaje de Jakobson); en efecto, se trata de un conjunto de sugerencias enfáticas que son como órdenes que el locutor personaje recibe del misterioso remitente de la caja romana.

Finalmente, el asíndeton puebla también la tercera estrofa, con ejemplos como estos: “Siempre la contemplo. Extiendo mi mano...” en vez de “Yo siempre la contemplo. Yo siempre extiendo mi mano...”. “...entonces me precipito vencido / y espero temblando un nuevo día” en lugar de “...entonces yo me precipito vencido / y yo espero temblando un nuevo día”. O “Hasta que me canse cartero y deba partir a medianoche...” por “Hasta que yo me canse cartero y yo deba partir a medianoche...”. Como resulta evidente de los casos mencionados, el asíndeton se usa a lo largo de esta tercera estrofa para señalar, por ausencia, al hablante lírico: gracias a este recurso retórico, se refuerza la idea de un sujeto que reflexiona y parece tener una relación poco clara o ausente con la caja enviada desde Roma por el remitente anónimo.

Junto con la elipsis, representada por el uso frecuente del asíndeton, otro campo figurativo esencial en el poema es la repetición. Efectivamente, ya en la primera estrofa el asíndeton se complementa con una figura de naturaleza opuesta como el polisíndeton, que se manifiesta en la repetición del conjuntivo “y” presente en el tercer verso: “porque deben ustedes saber que siempre he sido cruel y desertor y anodino”. El uso de tal polisíndeton no resulta gratuito: por el contrario, su cercanía con figuras de naturaleza opuesta como el asíndeton ayuda a configurar un universo representado donde la ambivalencia, los secretos y las verdades incomprensibles resultan ser elementos predominantes.

Esta complementación de la elipsis con elementos retóricos pertenecientes al campo figurativo de la repetición prosigue en las dos estrofas siguientes. Así, en el primer verso de la segunda estrofa encontramos el empleo de la aliteración, representada por la repetición y predominancia de las vocales fuertes, las cuales dan mayor énfasis al significado de orden que transmiten sus palabras: “No la abras, me ordenaron”.

Aparte de la elipsis y la repetición, otro campo figurativo importante lo constituye la antítesis. De este modo, podemos encontrar más de un ejemplo de uso del hipérbaton. Así, en el tercer verso se lee lo siguiente: “...porque deben ustedes saber que siempre he sido cruel / y desertor y anodino”, cuando el orden sintáctico normal sería: “...porque *ustedes deben* saber...”. Pero no solo es el hipérbaton, en “Caja romana” destaca también el empleo de otra figura retórica incluida dentro del campo figurativo de la antítesis: la paradoja. En efecto, en el sexto verso, al referirse a la caja, el hablante lírico menciona de esta que “Y no tenía fondo: paredes interminables oscurecidas de saliva...”. Desde un punto de vista lógico, toda caja es un recipiente destinado a contener una sustancia, un objeto, etc. En este sentido, resulta contradictorio, paradójico, hallarse con una caja que carezca de fondo.

Otro campo figurativo que no podemos dejar de mencionar es el de la metáfora. Así pues, al final de la segunda estrofa destaca el empleo de un símil que posee connotaciones rituales: “...Húndela como un sacrificio postrero / en el perdido lamentable mar”. Junto con el símil mencionado, se recurre a la hipérbole o exageración en los versos quinto y sexto: “La cerradura era de sangre. Las esquinas reforzadas de *perfecto* metal. / Y no tenía fondo: paredes *interminables* oscurecidas de saliva”. También hay una hipérbole en la tercera

estrofa, al comienzo del décimo primer verso, donde se lee: “*Siempre* la contemplo. Extiendo mi mano y simulo una caricia...”. En este último caso, la hipérbole es útil pues refuerza el sentimiento de obsesión que la caja origina en su precario poseedor, el hablante lírico.

Si bien el símil y la hipérbole son necesarios en el texto, no deja de ser la metáfora misma la figura más importante dentro de este particular campo figurativo. En algunos casos hay metáforas orientacionales (arriba-abajo), como en el duodécimo verso, donde se lee: “...entonces me precipito vencido”. En otros casos, la metáfora recorre el poema y sirve al locutor personaje para referirse a la caja, para revestir a este extraño objeto de cualidades humanas o, por lo menos, de características atribuibles a un ser vivo y sufriente. Así pues, hay una metáfora en el quinto verso cuando, al referirse a la caja se menciona que su “(...) cerradura era de sangre”. Otra metáfora referida a la caja se da en el noveno verso: “Conténtate con mirar por el ojo marchito”. Aquí, como observamos, el hueco de la cerradura se ha convertido, gracias al empleo de esta figura retórica, en un ojo, pero también en una flor extinta, inútil y por lo tanto incapaz de revelar al hablante lírico sus misterios: marchita.

c) Interlocutores

En “Caja romana” el hablante lírico también participa de las acciones referidas en sus versos; se trata, por lo tanto, de un locutor personaje o yo poético. Este locutor personaje se manifiesta desde el inicio: “Me trajeron de Roma una caja vacía”.

En cuanto al interlocutor del yo poético, podemos afirmar que se trata de un alocutorio representado, ya que el propio hablante lírico lo menciona en el tercer verso: “porque deben *ustedes* saber que siempre he sido cruel / y desertor y anodino”. Aunque este alocutorio representado no llega a participar de las acciones enunciadas en el texto, su presencia es necesaria ya que sirve como testigo y confidente de la extraña relación que se establece entre el yo, la caja y el anónimo remitente cuya identidad jamás será revelada en el poema.

d) Cosmovisión

Desde el primer verso, resulta claro que la caja no solo ha sido enviada desde un sitio distante (Roma) sino que está vacía y que carece de fondo. Se ignora el nombre del remitente: podría ser cualquiera. Quien la haya enviado, eso sí, la considera una especie de bálsamo para el yo, un objeto que le permitirá encerrar en ella “milagros” o “camaleones”. Hasta aquí, la idea de Chirinos de la caja como una metáfora de la escritura, resulta acertada. Así como la caja, la escritura permite al yo, a lo largo de la obra de López Degregori, aprehender el conocimiento del mundo y transformarlo “milagrosamente” en algo distinto de aquello que es cotidianamente. La escritura convierte al yo en creador, en demiurgo, y lo reconcilia, de alguna manera, con los conflictos de su vida diaria.

Ahora bien, volviendo a la figura de la caja, esta es pesada y su cerradura es “de sangre”; aunque esté perfectamente reforzada en las esquinas, carece de fondo. La caja remite, de este modo, no solo al ámbito de la escritura, sino también a la antigua metáfora del laberinto. Desde su propia

estructura compleja y enrevesada, es un objeto del bien y del mal: sus paredes son interminables y dan la impresión de albergar vida, una vida tan oscura como sufriente. Alguien parece (solo parece, recordemos que está “vacía”) habitar esa caja de “(...) paredes interminables oscurecidas de saliva, / respiración, murmullos entrecortados”, pero el yo no sabe de quién se trata.

Este obsequio, esta dádiva que es la caja no posee remitente, aunque sí una serie de severas exigencias, de prohibiciones que el locutor personaje debe cumplir: “No la abras, me ordenaron. / Conténtate con mirar por el ojo marchito. / Ocúltala si quieres. Húndela como un sacrificio postrero / en el perdido lamentable mar”.

Se trata, como vemos, de un continente sin un contenido que mostrar. Es un objeto que esconde una nada monstruosa, un laberinto que, por orden del remitente misterioso, jamás debe ser profanado. La cerradura de sangre de la caja es un “ojo marchito”: el único espacio por el cual el yo puede acceder al misterio de su interior. A propósito, es interesante la manera como el yo antropomorfiza la caja: al tener un ojo, se convierte en un ser, uno que por otra parte parece tener una vida misteriosa y doliente. Esta entidad, la caja, no puede ser mostrada a nadie: es un obsequio exclusivo para el yo, por ello debe permanecer escondida del resto. Y como tiene vida, puede ser usada para cometer con ella “un sacrificio postrero / en el perdido mar”.

Gaston Bachelard ha señalado que toda caja con cerradura (un “cofretillo”, por ejemplo) constituye el testimonio tangible de una “necesidad de secretos” ²⁰⁴. Es en objetos de esta índole donde se preservan cosas inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes leguemos un día

²⁰⁴ *Ibídem*, p. 115.

ese valioso patrimonio protegido por llaves ²⁰⁵. La figura de la caja cerrada en el poema de López Degregori subvierte la imagen establecida por Bachelard y adquiere así un significado inédito: este objeto no será heredado por nadie, posee un secreto terrible que no debe ser revelado. Aquello que esconde, ni siquiera el yo lo conoce. Como si fuera una doncella o un mancebo elegido, esta caja será sacrificada un día y devuelta al origen de todo, origen que, como ya vimos en el capítulo anterior, se presenta en esta poesía bajo la imagen del agua, de aquel líquido primigenio que, en “Caja romana”, no es un ser todopoderoso sino, paradójicamente, un “(...) perdido lamentable mar”.

Por otra parte, la última estrofa del texto revela la peculiar relación entre el yo y la caja, y anticipa el destino compartido que les aguarda:

Siempre la contemplo. Extiendo mi mano y simulo

una caricia:

entonces me precipito vencido

y espero temblando un nuevo día.

Hasta que me canse cartero y deba partir a medianoche

continuaré guardando cajas

pero de quién.

El locutor personaje mantiene un interés excluyente por la caja romana. Tal interés, eso sí, no lo lleva a violentar su interior: solo la observa y, en este punto, algo que llama la atención es que el yo, que al inicio del poema se presentaba como cruel y desertor, no contravenga la orden recibida por el

²⁰⁵ *Ibídem*, p. 118.

remitente anónimo. Parece que fuera un mandato implantado por una instancia superior, por alguien a quien el yo no se atreve a traicionar ni desobedecer.

En cierta forma, la caja parece haber logrado en el yo los objetivos perseguidos por su incierto remitente: ha dejado de ser cruel, desertor, anodino. Su interés por este objeto no cede y se completa con un deseo de acercamiento y de cuidado. Simula hacerle caricias. Parece haber establecido un fuerte vínculo sentimental con aquella caja cuyo origen e interior desconoce.

Hay un temor en el yo, sin embargo, que se relaciona con el tiempo que pueda soportar vigilándola. Llegará un día, advierte, en que se cansará y retomará su vida de antes. Partirá a medianoche y desertará de su condición de guardián de la caja. Hasta que ese momento llegue, eso sí, él continuará viendo en este objeto al depositario de una vida sufriente que respira y le transmite “esos murmullos entrecortados” de la primera estrofa del poema. La caja, en este texto singular, es un espacio laberíntico y terrible que, no obstante, respira, un espacio vacío en cuyas “paredes interminables” se esconden secretos por siempre escondidos para el locutor personaje.

El nombre del remitente, como ya dijimos, no será conocido jamás, y eso el destinatario lo sabe, aunque siga esperando (“...continuaré guardando cajas / pero de quién”). Esta espera interminable se relaciona con la idea de un tiempo opresivo que pasa sin ofrecer respuestas a las preguntas del yo (“...entonces me precipito vencido / y espero temblando un nuevo día”). De esta forma, la caja adquiere en el poema una dimensión de objeto sin sentido: se trata de un vacío capaz de albergar lo que fuere (como los “milagros” o los “camaleones” mencionados en el segundo verso), pero que nunca podrá revelar al yo poético el sentido prístino, verdadero de las cosas.

2. La caja como metáfora del ataúd en “Retrato con un martillo y una sierra” de *Retratos de un caído resplandor*

La figura de la caja resulta, como acabamos de ver en “Caja romana”, fundamental dentro de la obra de López Degregori. Sin embargo, su presencia no se circunscribe solo al contenido de los textos: en algunos libros se expresa con creatividad a nivel de la propia estructura, del propio diseño del poemario. El ejemplo más notorio sucede en *Aquí descansa nadie* (1997), donde la concepción material del volumen o, como lo denomina Abelardo Oquendo, “el propio objeto libro”²⁰⁶ recuerda a una caja. Se trata de un diseño negro y mate, de tacto áspero y de doble tapa, con un título que, dada la peculiar forma de la portada, recuerda más bien a un epitafio: AQUÍ DESCANSA NADIE.

A lo largo de la obra de López Degregori, la figura de la caja va a cambiar de apariencia hasta convertirse en cofre, gabinete o cajón. En todas las formas que adopte, sin embargo, va a mantenerse la idea de un continente sin contenido, un depósito cerrado que es un incierto almacén de misterios y de significados vacíos. En varios textos del ya citado *Aquí descansa nadie*, la caja va a mutar una y otra vez hasta transformarse en un sombrío ataúd sin cadáver, en un enigmático depósito de la muerte. Ya el propio título juega con esta idea inquietante: Nadie descansa en esa tumba, es como si quien estaba destinado a yacer en ella hubiera escapado, como si su muerte significara en realidad el inicio de una nueva vida espectral y fugitiva (“Hui de ninguna parte a

²⁰⁶ Oquendo, Abelardo. “Inquisiciones”. En: *La República*, Lima, 21 de julio de 1998, p. 21.

ningún lado / y no hay para los huyentes descanso ni perdón”, se lee en “Huidas”).

El ataúd, la caja mortuoria, representa así un elemento de gran trascendencia para entender el rico imaginario de la poesía de López Degregori. El lado oscuro del hombre, con toda su violencia irracional e incomprensible, se manifiesta entonces crudamente en esta figura que, en términos psicoanalíticos, representa una especie de crisálida que comunica la vida con el universo extraterreno.

A propósito de esto último, Gilbert Durand ha planteado que, así como sucede con el vientre materno, el sepulcro vivifica con su presencia la imagen de la hibernación y el sueño de la crisálida ²⁰⁷. A lo largo del tiempo, numerosas sociedades han visto a la vida como una separación de nuestro ser de las entrañas de la madre tierra. La muerte, por lo tanto, es el retorno a ese hogar primigenio del cual procedemos. Entrar en una tumba, en la caja mortuoria significa, desde esta perspectiva, ingresar por segunda vez al vientre materno, al capullo gracias al cual se produce el retorno al hogar del reposo, del descanso eterno ²⁰⁸.

El problema con la caja mortuoria que es el ataúd en la obra de López Degregori, radica en que se no se trata solo de un recipiente destinado a contener un cuerpo en su descanso eterno. Su presencia varía hasta adquirir un matiz diferente. Por lo general se trata de un recipiente que al abrirse, como una moderna caja de Pandora, pone al descubierto posibilidades inquietantes, a veces monstruosas. Y esto no sucede solo en los poemas de *Aquí descansa*

²⁰⁷ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Op. cit.*, p. 224.

²⁰⁸ *Loc. Cit.*

nadie, ocurre también en otros textos, como el breve “Retrato con un martillo y una sierra”, de *Retratos de un caído resplandor*:

<i>Estoy cortando esta caja para ti</i>	1
<i>-grita la sierra-</i>	
<i>y la estoy acariciando clavando atravesando</i>	
<i>-grita el martillo-</i>	
<i>solo para dormir tu corazón.</i>	5

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, este poema, si bien complejo debido a la cantidad de significados potenciales que contiene, consta apenas de cinco versos. Está formado, por así decirlo, por un único segmento cuyo tema general se refiere al proceso de elaboración de una caja mortuoria.

Tal vez debido a su brevedad, este poema se apoya de manera especial en el título como un paratexto que resulta imprescindible para los lectores, pues les permite contextualizar y comprender mejor su significado. “Retrato con un martillo y una sierra” porta la visión de una imagen detenida en un presente perpetuo: se trata efectivamente de un retrato, no de una sucesión de imágenes en movimiento sino de un solo cuadro inquietante que muestra el proceso de fabricación y los instrumentos usados para la elaboración de una caja fúnebre.

b) Figuras literarias

A nivel de la elocutio, este breve y complejo texto posee un gran número de elementos pertenecientes a diversos campos figurativos. Así, en el primer verso destaca la presencia de la sinécdoque: “Estoy cortando esta caja para ti”. La sinécdoque a la que nos referimos es del tipo todo por la parte (“*Estoy cortando...*”, en lugar de “*Mis manos están cortando...*”)

Otro campo figurativo importante es la repetición. Así, en el tercer verso destaca una aliteración producida por el triple empleo del gerundio (“...acariciando clavando atravesando”). Esta aliteración, por cierto, no resulta gratuita, sino que es útil para hermanar las tres palabras empleadas en un acto único y repetitivo, que es el claveteo que se hace con el martillo.

Como en varios textos de López Degregori, el empleo de la repetición se complementa con la recurrencia a otro campo figurativo, la elipsis. Ello permite crear un universo representado que deriva en una sugestiva ambivalencia que reta a los lectores y los obliga a participar en el desentrañamiento del sentido de sus versos. En el poema podemos encontrar un incisivo uso del asíndeton, sobre todo para suprimir el pronombre “yo” tanto al inicio del primero como del tercer verso.

Otro campo figurativo importante en este breve texto es la antítesis, que se manifiesta en el empleo de un oxímoron en el tercer verso: “y la estoy acariciando clavando atravesando”. El oxímoron al que nos referimos se da debido a la presencia de dos términos contiguos y de significados opuestos: “acariciando” (palabra relacionada con el trato afectuoso) y “clavando” (relacionada más bien con el dolor y el sufrimiento).

Por último, un campo figurativo vital es la metáfora. Así, tanto en el segundo como en el cuarto verso resalta el empleo de una hipérbole (“grita”), para hacer referencia a las supuestas exclamaciones admirativas de los instrumentos que están siendo utilizados para fabricar la caja mortuoria. Por otra parte, hallamos la personificación de los dos instrumentos empleados para la fabricación de la caja fúnebre: el martillo y la sierra. De esta manera, no destaca la presencia de la persona que fabrica la caja, sino que las dos herramientas adquieren una dimensión sórdida a través de los atributos humanos de las que son portadoras: ambas tienen el don de comunicarse, gritan, anuncian a grandes voces aquello que están haciendo.

Encontramos también dos metáforas en el verso final donde se lee: “solo para dormir tu corazón”. La primera metáfora se relaciona con el verbo “dormir”, palabra que en el texto sustituye claramente a “morir”. “Corazón”, por su parte, es una metáfora que en este sugerente poema sustituye sin lugar a dudas a la palabra “vida”.

c) Interlocutores

Resulta por demás interesante la situación de los interlocutores en “Retrato con un martillo y una sierra”. En cuanto al hablante lírico, en los cinco versos se ha suprimido el deíctico “yo”. Por ello, no podemos afirmar que se trate de un locutor personaje. Lo extraño es que tampoco resulta claro que estemos ante un locutor no personaje. Ocurre que la supresión del deíctico “yo” parece más una acción consciente por parte del autor implicado del poema,

quien puede jugar así con la idea de que el yo es realmente aquel a quien está destinada la caja mortuoria que el martillo y la sierra están fabricando.

A diferencia de la ambigüedad presente en el caso del locutor, la situación del alocutorio resulta más previsible: se trata de un alocutorio no representado. Se trata de un interlocutor que está fuera del poema o, para sintonizar mejor con el título, se trata de un espectador que permanece fuera de los espacios del retrato.

d) Cosmovisión

En el poema se hace referencia a una caja que está siendo construida. El lector no sabe, no puede saber a quién está destinada, pero el tono de los versos, en especial el último (“solo para dormir tu corazón”), produce la sensación de hallarnos frente a una caja mortuoria. No hay un yo identificable, alguien que se responsabilice por la fabricación de ese objeto. Ocurre -como vimos al analizar las figuras literarias- una antropomorfización de dos instrumentos, el martillo y la sierra, como si quien habla en el texto fuera incapaz de asumir su responsabilidad y derivara su voluntad en aquellas herramientas que gritan lo que están haciendo.

Esta caja aún se presenta como un continente vacío, pero ya se prefigura como un lugar perverso, no de descanso, sino de culpa, de sangre y castigo. Tiene una forma y una intención, pero el contenido para el cual está destinada, el “corazón” (es decir, el ser humano) todavía no “duerme” allí. Late fuera de la caja. Vive, aun cuando su final haya sido anunciado ya por la fresca –y perversa- voz de las herramientas.

III. CEREMONIA DE COMUNIÓN Y MUERTE: UNA MESA EN LA ESPEURA DEL BOSQUE

La casa, las cajas y los ataúdes: todos ellos son objetos fundamentales en los versos de Carlos López Degregori. Cada uno adquiere significados muy diversos y, en conjunto, permiten la construcción de un imaginario poético a un tiempo complejo y desgarrado. En esta obra, el yo es un sujeto escéptico que, paradójicamente, se sabe dotado del poder de la escritura: como tal, nombra los objetos, disuelve sus cualidades, las reinventa y devuelve dichos objetos a la realidad de los poemas convertidos en entidades novedosas e inquietantes.

En tanto imagen arquetípica tradicional, la casa suele ser sinónimo de abrigo e intimidad. Sin embargo, en la obra de López Degregori, la casa y sus sucedáneos se transforman a menudo en espacios de reclusión e incomunicación. Lo mismo ocurre con la figura de la caja: si la vemos como una imagen arquetípica convencional, ella representa el secreto y la intimidad que no se desea revelar. En cambio, en esta poesía terminan transformándose en continentes vaciados de significados. Incluso, como demostramos en su momento, hay cajas que se vuelven pequeños ataúdes destinados a albergar formas vivas y dolientes.

Otra figura de connotaciones arquetípicas que, en los versos de López Degregori, resulta ricamente reelaborada y reconfigurada es, sin lugar a dudas, la vegetación. Ello ocurre, por ejemplo, con el bosque, elemento que en este universo representado acompaña a los mares y a los ríos del origen. Las aguas

subterráneas, los pozos y riachuelos siempre alumbran formas vivas en la superficie: árboles, frutos y jardines, así como una fauna que aparece y desaparece entre el follaje, entre el oscuro laberinto de los bosques próximos, entre el ulular del viento nocturno que golpea la casa de aquel que dice yo en estos poemas.

Si bien la figura del bosque está presente, bajo múltiples formas, a lo largo de la obra de López Degregori, aparece en toda su dimensión significativa en su último libro, *Una mesa en la espesura del bosque*. En el texto que da título al poemario, este elemento natural, el bosque, hace las veces de una gran casa espiritual. En medio de ella se encuentra dispuesta una mesa, lo cual remite de inmediato a la escena de Jesús y sus apóstoles en la Última Cena. Los lectores nunca sabremos quién se ha encargado de instalar dicha mesa, de dejarla lista para los comensales, solo sabemos que está allí. El poema completo refiere lo siguiente:

La mesa está puesta para tres 1
como si tres fueran todas las personas
que pueden comer en una mesa
y no existieran más números ni sillas.

¿Pero qué pueden comer esas tres personas? 5
¿Carne ingrávida?
¿Carne sonora
para sus tres bocas dibujadas con tiza?
Ellas no hablan

solo comen 10

y derraman en el mantel que pasa sin fin todo su hambre.

Truenan las nueces y sacuden sus tesoros

que son ojos o dientes

tiembla la carne

y hace gritar la madera 15

crece espeso el humo y cubre las paredes del aire.

La mesa está puesta para tres

como si tres fuesen las personas

que justifican una mesa.

Nada es más difícil 20

ni irreal

que verlas con los labios manchados y ansiosos

comiendo todo el día.

No a una persona sin remordimientos que soy yo

ni a dos que eres tú 25

sino a tres golpeando los cubiertos

en una gruesa música de hierro.

A ustedes, tres personas, les sirvo esta iniquidad:

vuestras bocas son un negro bosque

para perderse

una espesura de árboles decapitados.

30

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, “Una mesa en la espesura del texto” puede dividirse en 4 partes:

El segmento inicial coincide con la primera estrofa y abarca los cuatro primeros versos del poema. Se refiere a la presentación de la mesa en la espesura del bosque.

El segundo segmento también coincide con la segunda estrofa, que va desde el quinto verso hasta el undécimo. Trata de la extraña naturaleza de los tres comensales invitados a la mesa.

El tercer segmento abarca las dos estrofas siguientes, y va desde el duodécimo hasta el décimo noveno verso. Destaca el ambiente sobrecogedor que rodea al bosque donde está depositada la mesa.

El cuarto segmento agrupa a las dos últimas estrofas, y va desde el vigésimo hasta el trigésimo verso. Se refiere a la relación entre los tres comensales y el yo poético, quien finalmente se revela como el anfitrión encargado de servir la mesa.

b) Figuras literarias

Como en muchos poemas de López Degregori, los campos figurativos que destacan desde el comienzo son los de la elipsis, la repetición y la

antítesis: ellos se conjugan para producir un insólito universo representado que tiene como telón de fondo un bosque poblado de árboles y follajes irreales. Así, en cuanto al campo figurativo de la repetición, observamos en el primer verso la aliteración del fricativo /s/, que usado cuatro veces resuena como un susurro y ayuda a dar al poema esa atmósfera de sugerente misterio. En el segundo verso, por su parte, aparece el campo figurativo de la antítesis a través del uso del hipérbaton: de esta forma, su estructura gramatical aparece alterada, pues dice “como si tres fueran todas las personas”, en lugar de “como si fueran tres todas las personas”. Es indudable que este cambio responde a la necesidad de dar un valor especial al tres, número de fuertes connotaciones cabalísticas y religiosas en nuestra cultura (pensemos, por ejemplo, en la santísima trinidad). A estos dos campos figurativos presentes en la primera estrofa, hay que añadir el uso de la elipsis, que se manifiesta en el cuarto verso, donde “y no existieran más números ni sillas” debiera leerse completo así: “y no existieran más números ni sillas *donde sentarse*”.

En la segunda estrofa, donde hay una referencia directa a los tres invitados a la mesa, se recurre con solvencia al empleo de tres campos figurativos: la antítesis, la metáfora y la metonimia. En cuanto a la antítesis, al hablar de estas tres personas el hablante lírico se refiere en el sexto verso a su “Carne ingrávida”, como si ella fuera una entidad material vuelta inmaterial. También, en el octavo verso hallamos una paradoja pues se habla de “...sus tres bocas dibujadas con tiza”. Esta curiosa y ambivalente presentación de los invitados se complementa con la presencia de otro campo figurativo: la metáfora. Así, en el verso séptimo hallamos una sinestesia que confronta los sentidos táctil y auditivo: “Carne sonora...”. En el undécimo verso destaca el

empleo del campo figurativo de la metonimia. En este caso se trata de una metonimia del tipo causa en vez de efecto: “y derraman en el mantel que pasa sin fin todo su hambre”. Como vemos, la palabra “hambre” está acá en lugar de la comida que está saciando el apetito voraz del trío de invitados a la mesa.

En la tercera y cuarta estrofas, donde se habla del bosque que sirve de telón de fondo a la mesa de los invitados, hallamos como campo figurativo principal a la metáfora. Así, cuando se habla de elementos del bosque como las nueces y la madera de los árboles, es frecuente el empleo de la personificación. En efecto, desde el duodécimo verso hasta el décimo cuarto se habla de las nueces cuyos tesoros “...son ojos o dientes” y cuya carne “tiembla”. En el verso décimo quinto la madera “grita” como si se tratara de una persona violentada y en el verso siguiente el humo “crece”, como si fuera un niño en proceso de desarrollo destinado a elevarse hasta cubrir “las paredes del aire”.

En las dos últimas estrofas se habla de la extraña y ambivalente relación entre el hablante lírico y los invitados a la mesa; para ello se recurre al campo figurativo de la antítesis y al de la metáfora. Así pues, desde el verso vigésimo cuarto al vigésimo sexto predomina la antítesis a través de la siguiente paradoja: “No a una persona sin remordimientos que soy yo / ni a dos que eres tú / sino a tres golpeando los cubiertos...”.

En cuanto al campo figurativo de la metáfora, en los versos vigésimo y vigésimo primero hallamos dos hipérboles o exageraciones (“*Nada* es más difícil / ni irreal”) que ponen de manifiesto la dantesca escena de los invitados a la mesa en la espesura del bosque. Otra hipérbole surge de la mención a estos tres personajes que se la pasan “comiendo *todo* el día”. El campo figurativo de

la metáfora predomina también en la última estrofa. Ello ocurre a través de la metáfora propiamente dicha y de la personificación. Así, en el vigésimo octavo verso las bocas de los tres comensales se metaforizan en “un negro bosque”, mientras que en el trigésimo verso, la espesura del bosque se personifica en un conjunto de “árboles decapitados”, como si se tratara de individuos que pudieran perder la cabeza y morir.

Para terminar, no podemos dejar de mencionar un interesante caso de ironía. Este elemento retórico, la ironía, que forma parte del campo figurativo de la antítesis, aparece en la última estrofa y sirve para complementar el empleo de las metáforas. Dicha ironía resulta del uso aparentemente solemne de la segunda persona (“A ustedes”, “vuestras bocas”), pero que en verdad contrasta con la atmósfera de irrealidad, exageración e incluso sacrilegio del oscuro bosque del poema.

c) Interlocutores

En lo que respecta a los interlocutores, se puede hablar de dos momentos en “Una mesa en la espesura del bosque”. En las dos primeras estrofas diera la impresión de que estamos frente a un locutor no personaje que se dirige a un alocutorio no representado. La ausencia del deíctico “yo” contribuye entonces a crear la ilusión de una voz –la del hablante lírico- que se limita a describir con objetividad y precisión la escena de una mesa puesta al aire libre para tres invitados.

El segundo momento se relaciona con las dos estrofas finales. Allí descubrimos que el hablante lírico sí participa de la puesta en escena que

describe en el poema. En este punto, la ilusión de objetividad se desvanece: resulta claro que estamos ante un locutor personaje de gran importancia (“No a una persona sin remordimientos que soy yo”), pues se trata del anfitrión encargado de dar de comer a este alocutorio representado plural (“A ustedes, tres bocas, les sirvo esta iniquidad”) que es el trío de invitados a la mesa en la espesura del bosque.

d) Cosmovisión

La mesa aludida en los versos iniciales posee un gran significado simbólico: a ella habrán de sentarse tres invitados cuyas identidades no serán reveladas nunca por el hablante lírico. Tampoco existen respuestas para el tipo de alimento que aquella trinidad desconocida ha de consumir. Solo se dice que sus bocas están “dibujadas con tiza” y que derraman, al comer, toda su hambre. Es como si se tratara de seres inventados exclusivamente para esta ceremonia. La mesa ha sido dispuesta con el único fin de juntarlos, pero, pese a ello, nunca podrá superarse el escollo dramático de la incomunicación, que parece consustancial a los tres. Y es que en el noveno verso se afirma que sus bocas “...no hablan”.

El bosque, imagen arquetípica que tradicionalmente ha sido vista como una gran casa ritual poblada por una frondosa vegetación al aire libre, se convierte aquí en una especie de farsa pantagruélica: las personas fantasmales, “dibujadas con tiza” no cesarán de comer. En un momento, este espectáculo descomunal se tornará insoportable incluso para el yo, quien dirá

de sus huéspedes que “Nada es más difícil / ni irreal que verlas con los labios manchados y ansiosos / comiendo todo el día”.

Ahora bien, para estudiosos como Gilbert Durand, la ingesta indiscriminada de alimentos, sobre todo el consumo de carne, suele estar relacionada con el pecado, la caída y, sobre todo, la conciencia de la finitud ²⁰⁹. La muerte de un animal, por ejemplo, representa una forma de rito que recuerda nuestra propia mortalidad, ya que somos seres igualmente de carne ²¹⁰. En el poema, es carne lo que estas personas no cesan de comer, solo que el yo ignora qué carne ha de servir para alimentarlas mejor: “Carne ingrávida? / ¿Carne sonora / para sus tres bocas dibujadas con tiza?”.

Y es en este punto donde se aclara la naturaleza ritual de la mesa en el bosque: se trata de una ceremonia que conmemora la caída del hombre, el pecado original a través de este ser que tiene tres rostros, que es tres personas a un tiempo, como la Santísima Trinidad. Solo que tales rostros son profanos y comparten el tiempo finito de la humanidad. Los tres sujetos invitados devoran la comida, y a cada alimento engullido solo acrecientan su apetito: el hambre por siempre insatisfecha es su condena, aquello que los hace revolotear “...golpeando los cubiertos / en una gruesa música de hierro”.

De acuerdo con autores como Bachelard y, sobre todo, Gilbert Durand, la figura del bosque, en tanto imagen arquetípica, es una fuente inagotable de fecundidad ²¹¹. Si además es diurna y está pletórica de vegetación, representa la abundancia de vida. En este poema, en cambio, si bien el bosque es frondoso, diurno y de follaje nutrido, no se trata de una fuente dadora de vida

²⁰⁹ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Op. cit., p. 110.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 114.

²¹¹ *Ibidem*, p. 134.

sino, por el contrario, de punición y muerte. La mesa, en medio de este inmenso cuerpo o casa vegetal que es el bosque, más que un lugar de ceremonia, es un espacio de profanación y condena. Por ello se entienden los versos de la estrofa final:

A ustedes, tres personas, les sirvo esta iniquidad:

vuestras bocas son un negro bosque

para perderse

una espesura de árboles decapitados.

El banquete ofrecido por el yo en la espesura del bosque es “una iniquidad”, es decir, una injusticia flagrante o un acto de crueldad. Se trata de una ceremonia degradada y profana debido a la naturaleza misma de sus participantes. Las bocas que devorarán ese alimento, como el banquete mismo, portan el sello de la iniquidad. En el poema, ellas se han convertido en un espejo de la propia naturaleza del bosque. Son bocas negras y espesas hechas “para perderse” en el oscuro paisaje. Recordemos que aquellos labios monstruosos no emiten palabras: son incapaces, así pues, de comunicar ninguna verdad. En este bosque de las iniquidades, las tres bocas se han convertido en laberintos, como en el mito de Teseo y el Minotauro. Representan la crueldad y la ausencia de respuestas: quien ose acercarse a ellas, quien indague por algún misterio, por alguna verdad, será engullido también y transformado en alimento para aquellos estómagos insaciables.

El bosque, de esta forma, resulta representativo de la obra de López Degregori: no es un espacio de fecundidad y regeneración sino, por el

contrario, es escenario de una ceremonia sangrienta y desaforada. El trío de bocas que allí se alimentan son como el bosque, lo reflejan. Ni siquiera el verso final del poema es, en este caso, contingencia: se trata de un bosque de árboles decapitados. La mesa en medio de esta espesura ha sido puesta para tres, y ahora sabemos que esas tres personas sí la justifican: están allí para celebrar la llegada de la iniquidad en su expresión más acabada. Gracias a ellos, la ceremonia puede prolongarse indefinidamente. De la voracidad de sus negras bocas sin palabras depende, en suma, el triunfo de la muerte sobre la vida en la espesura de este negro bosque.

CONCLUSIONES

1. Existen tres periodos en la recepción de la crítica literaria hacia la obra de Carlos López Degregori (Lima, 1952): el primero abarca las décadas del setenta y ochenta; el segundo, la década del noventa, y, el tercero, del dos mil en adelante. Esta recepción corresponde a progresivos momentos de descubrimiento, consolidación y consagración de la obra del autor de *Lejos de todas partes* dentro de la literatura peruana contemporánea.
2. Entre la publicación de su ópera prima, en 1978, y la aparición de su segundo poemario (1983), la recepción de la crítica va desde el desinterés total, en *Un buen día*, a un interés mesurado en *Las conversiones*. Es una crítica no académica, sino fundamentalmente periodística. Destacan los aportes de Edgar O'Hara, Peter Elmore y Mito Tumi, quienes resaltan el carácter insular de la obra de López Degregori respecto de la poesía del setenta. Para ellos, López Degregori rehúye lo coloquial, lo prosaico, y se aleja del vitalismo tan frecuente en sus colegas del setenta, en especial los

integrantes del grupo Hora Zero. Ricardo González Vigil, por su parte, es el único en desacuerdo con esta visión de una lírica insular, aunque reconoce en López Degregori particularidades que lo distinguen del común de poetas surgidos en esos años, como cierta atmósfera de misterio en su poesía, plena de anécdotas insólitas y alegóricas.

3. Entre la publicación de su tercer y cuarto poemarios, el número de reseñas dedicadas a ambos libros continúa siendo limitado. Se trata de una crítica eminentemente periodística que destaca las cualidades de un poeta cuya obra se percibe todavía en proceso, aunque bien encaminado hacia la consolidación. Eduardo Chirinos, Ana María Gazzolo y Niño de Guzmán resaltan el proyecto en gestación de López Degregori, que consiste en la propuesta de una obra continua, una poesía que, aunque conformada por libros independientes, no deja de ser unitaria en su intención. Las palabras de Castillo resumen bastante bien las ideas de los demás reseñistas sobre la poesía de López Degregori: se trata de una obra con una peculiar simbología de la que se sirve el poeta para acceder al auto conocimiento. En esta simbología destacan las figuras del agua y la del árbol, así como la de un bestiario en la que los diversos animales permiten una identificación con la poesía, el poema o el propio poeta. Niño de Guzmán, por su parte, incide en la problematización del tema de la identidad del yo poético: existe un universo caótico que es vislumbrado por un yo consciente de su oficio literario, y que ve en la poesía ese espacio de resistencia que termina siendo trágico, pues el fin de las cosas igual ha de llegar. En el plano formal, es interesante el aporte de Eduardo Chirinos, quien resalta un

recurso empleado con frecuencia en los poemas de López Degregori: la presentación de una anécdota que no llega a ser una historia, ya que las puntas referenciales han sido anuladas, y que potencia la sensación de misterio y efecto dramático en los lectores.

4. El segundo periodo en la recepción crítica sobre la obra de López Degregori corresponde a la década del noventa, un tiempo de creciente consolidación de su poesía, sobre todo a partir de la obtención del premio de la Asociación Peruano Japonesa por *El amor rudimentario*. En el periodo que va de inicios de los noventa hasta mediados de esa década, la crítica continúa siendo netamente periodística. La mayor cantidad de reseñas escritas en este periodo están dedicadas a *Lejos de todas partes*, volumen que compila su obra completa. Gran parte de las opiniones sobre este libro coinciden con las ideas vertidas por Edgar O'Hara en el prólogo que acompaña a la edición. Según O'Hara resultan básicas en esta poesía el ocultamiento de lo anecdótico, la obsesiva indagación del yo sobre su identidad y su situación en el mundo, así como la presencia de elementos de naturaleza iniciática como el agua. Eduardo Chirinos y Alonso Rabí consideran, así como O'Hara, que la obra de López Degregori debe ser leída en conjunto, como un proyecto de largo alcance y no como libros aislados. La reticencia como figura empleada de modo recurrente en esta obra es reconocida por Chirinos y Mito Tumi. Todos los críticos, a excepción de Alonso Rabí, subrayan la intención de huir del giro coloquial en sus versos, recurso generalizado entre los poetas del setenta, entre ellos los poetas de Hora Zero. La presencia de una atmósfera misteriosa y próxima a

lo onírico en esta obra es otra de las características señaladas por casi todos los críticos. Mito Tumi y Yolanda Westphalen, reconocen, asimismo, la irrupción de un yo que tiene plena conciencia de su condición: se sabe poeta, aunque también se sabe perteneciente a una especie signada por la fatalidad. El lenguaje es ese camino por donde el yo marcha hacia el Ser, único espacio donde fantasía y realidad pueden llegar a encontrarse. Hay que anotar, finalmente, el aporte de Alonso Rabí, quien ubica por primera vez a López Degregori como figura central de la poesía surgida en los setenta, junto a Verástegui, Watanabe y Sánchez León.

5. En el segundo quinquenio de la década del noventa se acentúa la consolidación de la obra de López Degregori. La obtención del premio “El olivo de oro” -así como antes ocurrió con el premio de la Asociación Peruano Japonesa- es saludada por la crítica y produce comentarios favorables. En este periodo, un hecho particularmente significativo es el primer artículo propiamente académico que el filósofo Fermín Cebrecos dedica a la poesía de López Degregori. Es un acercamiento hermenéutico en el cual Cebrecos destaca la presencia de un yo poético escéptico que rehúye lo anecdótico y silencia lo autobiográfico para hacer surgir una voz que identifique a todos los hombres. Cebrecos demuestra que, así como ocurre con el yo, también la referencia a tiempos y lugares concretos, muy poco frecuentes, son apenas pretextos que remiten a espacios y tiempos generales que funcionan como coordenadas de la condición humana. Para Cebrecos, la poesía de López Degregori inventa una realidad próxima a mundos insólitos y arcanos, pero fabricados con elementos de una

cotidianidad aparente. Se trata de un lenguaje catártico que, de forma efectiva, realiza una crítica a la insuficiencia del lenguaje científico que se asume como el privilegiado depositario del saber.

6. Aparte de la contribución hermenéutica de Fermín Cebrecos, el segundo acercamiento crítico de carácter académico a la poesía de López Degregori corresponde a Américo Ferrari, autor del prólogo a la edición de *Aquí descansa nadie*, publicado en 1998. Ferrari resalta el carácter insular de su propuesta, una poesía casi sin antecedentes que participa de la “tradición de la ruptura” y que puede verse como una obra unitaria conformada por varios poemarios sucesivos que funcionan como capítulos de un solo libro vasto y general. La mayoría de críticos de entonces comparten en gran medida la óptica de Ferrari. Marco Martos afirma que este prólogo es indispensable para que el lector comprenda adecuadamente el sentido del libro. Martos también tiene el acierto de ser el primero en señalar una posible (y fuerte) cercanía de esta obra con el psicoanálisis. Jorge Eslava y Javier Ágreda aportan al sentido general de la poesía de López Degregori al incidir en el carácter narrativo de sus versos, los que se apoyan en imágenes y símbolos diversos para crear una atmósfera que destaca por su hermetismo y su oscuridad próxima a lo irracional. Otros críticos como Tulio Mora y Alonso Rabí, apoyándose en las ideas de Ferrari, hablan de una estética marcada por el pesimismo y señalan la presencia de un yo poético que se mueve entre la negación de la realidad y una suerte de hermetismo expresivo. Son interesantes también las palabras de Ana María Gazzolo, quien aunque escribe sobre *Aquí descansa nadie*, aporta ideas que bien

podrían aplicarse a toda la poesía de López Degregori. Ella incide en la presencia de imágenes diversas e inquietantes (algunas de naturaleza arquetípica, como el agua) que se multiplican y que dan a esta obra un tono apocalíptico.

7. El tercer periodo de la recepción crítica a la obra de López Degregori abarca desde comienzo del dos mil en adelante. Entre el 2000 y el 2005 se produce una etapa de franca consolidación y reconocimiento de esta poesía. Al respecto, destaca el artículo de Esperanza López Parada para *El País* de Madrid, en el que se incluye a López Degregori como uno de los principales poetas vivos de nuestro país. La crítica de entonces destaca en sus dos publicaciones del quinquenio, *Retratos de un caído resplandor* (2002) y *Flama y respiración* (2005), una profundización de ciertas obsesiones recurrentes: en primer lugar, la creación de un universo insólito que se plasma a través de versos alejados de exteriorismos y del carácter confesional tan comunes en la poesía del setenta. Este universo aparece poblado por elementos próximos a lo onírico y por objetos de la naturaleza relacionados simbólicamente con experiencias humanas universales y no siempre conscientes: el agua, la respiración (que no es más que el aire que inhalamos) y la flama que, según declaraciones del propio autor, representa el fuego creador. Estas ideas son compartidas por críticos tan distintos como Javier Ágreda y Ricardo González Vigil. Aun cuando ellos no lo afirmen explícitamente, se trataría de una reelaboración muy personal, en esta poesía, de aquellas imágenes primordiales e intemporales que autores

como Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard y Gilbert Durand han estudiado bajo el nombre de “arquetipos”.

8. Otra obsesión que se profundiza en *Retratos de un caído resplandor* y en *Flama y respiración* tiene que ver con la indagación sobre la identidad por parte del yo poético. En el caso de *Retratos de un caído resplandor*, Ricardo González Vigil y Javier Ágreda señalan a Carlos Alberto como áter ego del autor real: un nombre que sirve como pretexto al yo para realizar un ejercicio de autoaprendizaje de su condición humana. Tales ideas recuerdan claramente aquellas otras de Fermín Cebrecos, quien hablaba de una voz poética que se sirve de máscaras –rehuyendo así a un yo confesional- para indagar por ese hombre sin fechas ni geografías que habita en un mundo próximo a la fatalidad, rodeado de una atmósfera de pesadez y muerte.
9. En el primer quinquenio de esta década, si bien el prestigio de López Degregori es cada vez más sólido, la crítica sobre su obra sigue siendo fundamentalmente periodística, a tal punto que el único trabajo académico digno de destacar es el de Morales Saravia, donde se analiza con lucidez la relación entre poesía e imagen visual en *Retratos de un caído resplandor*.
10. Al finalizar la primera década del 2000, con la publicación de *Una mesa en la espesura del bosque* (2010), López Degregori ya es considerado por críticos tan distintos como Javier Ágreda, Eduardo Chirinos y José Donayre, uno de los exponentes mayores de la poesía peruana contemporánea. Ágreda y Chirinos destacan en este último libro la presencia de símbolos arcanos y de imágenes de naturaleza diversa, con los cuales se conforma

un universo lírico muy personal. Dentro de estos elementos, Chirinos pone énfasis en la figura de la caja, vacía pero pesada y sin fondo: una imagen que, dentro del libro y, en general, dentro de la obra de López Degregori, representa ese lenguaje poético ambiguo, hecho de significantes vacíos pero que contienen valiosos significados potenciales. Es necesario también rescatar el aporte de Mario Zegarra, quien, a partir de *Retratos de un caído resplandor*, analiza la obra de López Degregori y sostiene que en ella se produce la construcción de una autobiografía (inventada) del poeta Carlos Alberto, gracias a la presencia de ciertos elementos recurrentes y necesarios como la mujer, el mar y nadie.

11. Eduardo Chirinos, José Donayre y Javier Ágreda destacan a lo largo de la obra de López Degregori la presencia de un hablante lírico que se reconoce como poeta, y que crea con palabras un universo singular poblado de elementos arcanos y de bestias imposibles que simbolizan la dualidad del hombre, esa dualidad que comienza en una animalidad extrema y termina en el logro de la civilización.

12. Si bien la crítica sobre la obra de López Degregori sigue siendo fundamentalmente periodística, resulta estimulante la presencia de estudios académicos como “Lo oscuramente vislumbrado”, de Morales Falcón. Hasta este estudio, si bien muchos autores sugerían, sin hacerlo explícito, la presencia de elementos oníricos y próximos al subconsciente, así como de imágenes primordiales relacionadas con el psicoanálisis, Morales Falcón tiene el mérito de ensayar un estudio marcadamente psicoanalítico sobre *Una mesa en la espesura del bosque*, pero que atañe también a la obra

entera de López Degregori. Desde una perspectiva freudiana, y centrándose en la figura del yo, Morales arriba a una serie de conclusiones próximas a las postuladas en 1995 por Fermín Cebrecos: aquel que dice yo en estos poemas rehúye lo anecdótico y así, alejado de fechas y geografías concretas, busca universalizar la experiencia humana en un ambiente de pesadez y pesimismo. Hay en estos poemas situaciones en donde la vivencia primordial, la intrusión de lo siniestro, de aquello oscuramente vislumbrado, definen al yo. Este sujeto que recurre a muchas máscaras se reconoce como poeta, y es consciente del papel de la escritura como de un acto de liberación pero también de autoconocimiento: para el yo, reconocerse es escarbarse, descubrirse y volver a ocultarse dentro de una geografía que carece de coordenadas y de un tiempo precisos. En este proceso difícil y a menudo angustiante, el yo pone al descubierto elementos diversos como cajas, madrigueras, pozos, bosques, etc., en los cuales se reconoce o cree reconocerse. En este extraño laberinto de objetos e imágenes, la mesa en medio del bosque simboliza el saber racional, limitado y que yace a merced de lo Real, de una naturaleza que es caótica e imposible como la propia verdad que el yo pretende alcanzar. El estudio de Morales se detiene aquí y no llega a indagar sobre el valor de aquellos objetos (agua, madriguera, bosque, fuego, etc.) que pueblan el universo poético de López Degregori. Desde una perspectiva psicoanalítica, tales símbolos, que Morales señala pero cuyo significado no alcanza a expresar, se relacionan estrechamente con ciertas imágenes “primordiales” o “arquetípicas”, para emplear la terminología de Carl Gustav Jung y de Gaston Bachelard.

13. Cuando se habla de la poesía surgida en los setenta en el Perú, una gran mayoría de críticos hace uso y abuso del término “Generación” para referirse a los poetas que comenzaron a publicar en esa década. El problema es que, de esta forma, los críticos tienden a uniformizar equivocadamente las propuestas estéticas que, en cada momento histórico, suele ser muy diversas entre los diferentes poetas.
14. En el caso de la poesía del setenta, esta lírica fue encasillada por muchos críticos bajo el perfil pergeñado por el grupo principal de aquellos años, Hora Zero. Al pensar equivocadamente en términos de “generación”, muchos poetas que comenzaron a publicar por entonces (José Watanabe, Abelardo Sánchez, Mario Montalbetti, etc.) y que no respondían a este diseño “generacional” de rebeldía adolescente propugnado por los horazerianos, fueron ignorados y desdeñados sin mayores contemplaciones por la crítica. Ese fue el caso de Carlos López Degregori, autor de una obra notable que, sin duda, iba en un sentido distinto al de la mayoría de sus colegas de entonces. Por ello, es necesario reconsiderar, o simplemente obviar, el empleo de términos maniqueos como “generación” al momento de analizar la poesía surgida en los setenta o en cualquier otro momento histórico de nuestra lírica.
15. Dentro de la poesía del setenta, es innegable que el grupo Hora Zero marcó un rumbo importante (aunque no el único), debido a que recogió la voz de amplio sectores emergentes de la sociedad peruana. Entre sus principales logros, Hora Zero alentó un arte radical y parricida que buscaba apartarse de las estéticas anteriores: apostó así por una poesía de la calle, un arte de

tinte fuertemente narrativo y de temática y referentes urbanos donde cada poema debía representar una expresión cabal de las experiencias del hombre común y corriente. Entre sus limitaciones como propuesta estética, se debe resaltar en los horazerianos una visión romántica y desfasada que hacía ver al poeta como una figura enaltecida, como un ser elegido. Además, sus posturas programáticas (sus manifiestos), estaban teñidos de un positivismo excesivo que, inspirado en las ciencias naturales, apostaba por una visión lineal y evolutiva de la historia.

16. Junto con los horazerianos, de los cuales Enrique Verástegui puede ser considerado su exponente más original y prolífico, existen al menos tres poetas que, siguiendo tendencias diferentes a las practicadas por el colectivo Hora Zero, lograron plasmar propuestas estéticas fundamentales y representativas de la lírica surgida en los setenta. Ellos son José Watanabe, Abelardo Sánchez León y Carlos López Degregori.

17. Enrique Verástegui (Lima, 1950) recoge y trasciende en su obra poética varios de los postulados esgrimidos por el colectivo Hora Zero: lo hace a través de versos largos y dotados de un estilo fresco y coloquial que pulveriza los límites entre poesía y prosa. Desde su primer poemario, *En los extramuros del mundo* (1971) asoma la presencia de una voz poderosa que tiene el mérito de recoger la rebeldía de vastos sectores populares de la sociedad urbana moderna.

18. José Watanabe (Laredo, 1946) es autor de una poesía que, sirviéndose de versos austeros y enriquecidos temáticamente por la presencia mítica de su Laredo natal, pone énfasis en la necesidad de revalorar prácticas culturales

a menudo menospreciadas por el pensamiento occidental moderno. A lo largo de su obra, la figura del migrante echa raíces en la gran ciudad y revela su presencia a través de sugerentes mitos provincianos.

19. Abelardo Sánchez León (Lima, 1947), propone una lírica sarcástica e irónica que cuestiona la vigencia de la clase alta limeña, a la cual él mismo pertenece. En libros como *Poemas y ventanas cerradas* (1969), y sobre todo en *Oficio del sobreviviente* (1980), presenta una visión desencantada (incluso nihilista) frente al progresivo deterioro y enajenación del individuo atrapado en la dinámica sin control de la urbe moderna.

20. Frente a Enrique Verástegui, José Watanabe y Abelardo Sánchez, Carlos López Degregori (Lima, 1952) emerge como el autor más insular de los setenta y cuya obra resulta la más difícil de descifrar, si nos atenemos a referentes geográficos y temporales. Las particularidades de esta poesía se pueden estudiar a partir de cuatro características que, críticos como Camilo Fernández Cozman, han señalado como propias de la lírica surgida en los setenta: a) presencia de la poética de la obra abierta, b) el prosaísmo, c) la visión del migrante y d) la ciudad como ente enajenante.

21. En la lírica del setenta es frecuente la presencia de la poética de la obra abierta, en el sentido de que se trata de poemas “abiertos” a la interpretación del lector, quien en rigor es un segundo autor que, a través de su proceso de lectura, completa el sentido de lo que aquellos versos, sugerentes y polisémicos, pueden significar. López Degregori, en este aspecto, sí participa a plenitud de la poética de la obra abierta (concepto desarrollado por Umberto Eco): son frecuentes, en su poesía, los cruces de

géneros (entre poesía y narrativa, entre poesía e imagen), juegos con el blanco de la página, etc., lo que obliga al receptor a convertirse en un sujeto activo que complete, con su lectura, el peculiar sentido de esos textos.

22. En cuanto a la segunda característica propuesta por Fernández Cozman, el prosaísmo, es cierto que para el común de poetas surgidos en los setenta, el estilo conversacional define una manera de entender y practicar el arte; es más, representa para ellos el anhelo por ampliar las fronteras de la poesía anterior en el Perú. Sin embargo, el prosaísmo no es una constante en la obra de López Degregori, quien se inclina más bien por un estilo que rehúye tanto el giro popular como el sonido disonante propios de lo conversacional.

23. La lírica de López Degregori tampoco mantiene afinidad con la tercera característica: la visión del migrante. Como señala Fernández, las fuertes oleadas migratorias a la capital, ocurridas sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, produjeron complejos fenómenos transculturales que se expresaron con nitidez en la obra de muchos poetas del setenta. La obra de López Degregori, hermética y elaborada a partir de referentes más imaginarios que identificables con la realidad cotidiana, no guarda relación con la construcción de un sujeto migrante en la ciudad moderna.

24. En cuanto a la cuarta característica propia de la lírica del setenta, la ciudad como ente enajenante, ya desde Baudelaire la ciudad aparece muchas veces como símbolo de modernidad en la poesía, una urbe que enajena y devasta a los individuos. En la lírica del setenta, la presencia de la ciudad es constante y se relaciona con metrópolis realmente existentes como Lima,

las que suelen actuar en forma negativa sobre el individuo, sumiéndolo en la soledad y el desamparo. En la obra de López Degregori, en cambio, la urbe no guarda relación con el modelo de ciudad moderna tal como la entienden otros poetas de entonces. Para López Degregori, la ciudad constituye un espacio sin identidad precisa, un espacio hecho de elementos cuyo origen resulta difícil de precisar y que, a menudo, le dan el aspecto más de un cementerio o un campo de batalla imaginarios que de una urbe moderna.

25. El hecho de que la poesía de López Degregori solo se relacione con la primera de las cuatro características señaladas por Fernández Cozman, mientras difiere (en mayor o menor medida) de las otras tres, hace sumamente difícil la tarea de asignar a López Degregori un lugar plenamente identificable dentro de la poesía peruana surgida en la década del setenta. Esta dificultad, sin embargo, no constituye un problema. Por el contrario, la poesía moderna, como ya lo explicaron autores de la talla de Hugo Friedrich, es disonante por naturaleza. Hay una oscuridad, un aura de misterio en sus versos que fascina al lector, quien resulta atraído por ellos en la misma medida en que no alcanza a comprenderlos. Esto ocurre con la obra de López Degregori: su poesía posee gran capacidad plurisemántica, sus versos, abundantes en imágenes a menudo ininteligibles, interpelan al receptor y lo fuerzan a buscar una posible interpretación de aquello que leen. Así como antes sucedió con las obras de Westphalen, Adán, Eielson, Varela, etc., la lírica de López Degregori amplía significativamente las cualidades y las fronteras de la poesía peruana contemporánea. Junto a

nombres como los de Enrique Verástegui, José Watanabe y Abelardo Sánchez León, López Degregori conforma y enriquece el rostro plural de la poesía peruana surgida en la década del setenta.

26. La poesía de López Degregori está conformada por versos complejos, de una tenaz y atractiva ambigüedad, versos que se bren a múltiples interpretaciones. Su obra entera participa de aquella característica de la poesía moderna que Hugo Friedrich, en *La estructura de la lírica moderna*, denomina disonancia: cada poema constituye un reto a la capacidad de lectura de los receptores, cada texto fascina al mismo tiempo que obliga a un gran esfuerzo para entender aquello que se está leyendo. Debido al rol activo que cumple, todo lector se convierte, en el plano del significado, en una suerte de segundo autor. En el camino de obras como *Un golpe de dados*, de Stephan Mallarmé, o *Trilce*, de Vallejo, la poesía de López Degregori no se puede interpretar de un solo modo: lo que calla es superior a lo que a primera vista parece comunicar.

27. Ningún estudio serio de una obra poética puede ni debe descuidar el análisis de la forma, ya que la peculiar estructura de sus versos y los recursos retóricos empleados son, en última instancia, los responsables de la producción de sentido. Al respecto, los aportes de la Retórica General Textual, en especial los desarrollados por Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, son de especial importancia, ya que articulan una visión amplia de la Retórica al considerar el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, relacionadas íntimamente con formas cognitivas de captación del orden de las cosas. Las ideas de Arduini

consiguen articular el plano de la elocutio (figuras retóricas) al de la dispositio (estructura del poema) y al de la inventio (ideología o cosmovisión), y resultan de enorme utilidad para el análisis formal de los poemas de López Degregori.

28. En cuanto a la indagación de sentidos, una de las formas más pertinentes de acercarse al peculiar universo poético de López Degregori es recurriendo a conceptos como “arquetipos”, “imágenes arquetípicas” e “inconsciente colectivo”, desarrollados por autores como Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard y Gilbert Durand. En efecto, muchos símbolos e imágenes en esta poesía son recreaciones bastante originales de lo que se conoce como “imágenes arquetípicas”, las que a su vez proceden y se relacionan con el “inconsciente colectivo”. Jung concebía al “inconsciente colectivo” como el estrato más profundo de la psique humana, inasequible a la consciencia en condiciones normales, que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato, es decir, idéntico a sí mismo en los hombres de todas las épocas y de todos los lugares. Por su parte, el término “arquetipo” se define como el contenido de lo inconsciente colectivo, o sea, aquellos factores impersonales y supraindividuales que forman parte de los misterios de la historia del espíritu humano y no del campo de las reminiscencias personales. Estos arquetipos se manifiestan en “imágenes arquetípicas” (o “imágenes primigenias”), las cuales son de naturaleza colectiva y poseen un carácter arcaico que expresan un contenido del inconsciente colectivo.

29. Entre el vasto número de imágenes, figuras y símbolos que pueblan el complejo y singular universo poético de López Degregori, el agua constituye la sustancia primordial por excelencia, el elemento fundador de esta poesía, quien la enuncia desde el primer verso y que, por ello mismo, constituye la imagen arquetípica más recurrente. Eso sí, no es que en la obra de López Degregori se emplee la imagen del agua desde una perspectiva arquetípica tradicional. Por el contrario, en sus versos, de gran profundidad y originalidad estética, la imagen del agua adquiere matices potencialmente nuevos, significados inéditos y sorprendentes, distintos a los estudiados por Jung y Bachelard.

30. En varios poemas, la imagen arquetípica del agua remite a las fuentes del origen y su presencia simboliza aquella fuerza primordial que controla el destino humano. Así, en textos como “Un buen día”, de su primer poemario, el agua adopta la figura del mar y se constituye en el elemento fundador que envuelve a los hombres, que así como las corrientes que fluyen sin parar, nos atrapa y nos lleva inermes de un lugar a otro, sin que podamos controlar nuestro propio viaje por el mundo. Si bien es “el agua del origen”, esta agua no purifica, como sostiene el psicoanálisis tradicional, sino que es turbulenta y turbia, y su naturaleza acentúa las dudas y los cuestionamientos del yo poético acerca de nuestra propia condición humana.

31. En otros textos, como “Al mar que igual me llevará”, de *Aquí descansa nadie*, el agua adquiere la figura de una gran madre marina, una instancia poderosa, engendradora del destino de los hombres. El hablante lírico la

convierte en su interlocutor y a ella se dirige en un tono bastante próximo a la letanía. Esta gran madre, sin embargo, a menudo se muestra caprichosa y a la voz poética le resulta difícil acceder a su gracia, interpretar sus designios a través de la palabra, merecerla.

32. Desde una perspectiva arquetípica tradicional, muchas veces el agua adquiere la forma de ríos que, para la imaginación humana, son como arterias de ese gran cuerpo celeste que es la tierra. Esta imagen primordial del río como sistema sanguíneo es reelaborada por López Degregori en poemas como “El río oscuro”, de *Flama y respiración* (2005). En estos versos el agua asume la figura de un gran río negro cuyas aguas oscurecidas esconden en su interior la savia de una verdad trascendente que el yo se esfuerza en vano por aprehender. La poesía se revela entonces como un reflejo de aquel gran río negro: está hecha de palabras oscurecidas que contienen un saber que fenece sin remedio apenas se fuerzan sus significados, apenas cree uno haber empezado a descifrarlos.

33. Desde una perspectiva arquetípica tradicional, las aguas que fluyen sin parar desde el subsuelo hacia la superficie son fuentes nutricias, líquidos que brotan dulcemente como la leche materna que sirve para calmar la sed de los hombres. En textos como “Aguas subterráneas”, de *Una mesa en la espesura del bosque*, se reformula de una manera perturbadora esta imagen arquetípica del agua del subsuelo, que a un tiempo fluye y alimenta. En el poema, el hablante lírico no posee ninguna certeza sobre la naturaleza del líquido que mana de lo profundo de la tierra. Sabe que podría tratarse tanto de una fuente benéfica como de una deletérea. Beberla

implica el riesgo de un bien supremo o de la condenación total. El agua, tanto como madre y alimentadora, puede ser vehículo del mal: veneno que corroe y erosiona el interior, convirtiendo al hombre en una caverna oscura y vacía.

34. Así como el agua puede ser en la poesía de López Degregori mar engañosamente límpido, madre terrible, arteria fluvial y fuente subterránea, también puede provenir del cielo bajo la forma de gotas de lluvia. Así, “En una estación del sur de Chile” es un poema donde la figura de la lluvia se muestra como imagen perturbadora y todopoderosa que anuncia el destino de los hombres. A diferencia de la concepción arquetípica tradicional, que ve a la lluvia como una gran fecundadora de la tierra y, por ende, de la vida, la lluvia en estos versos es agua turbia que discurre y no engendra vida, sino que por el contrario, transmite una sensación inequívoca de abandono de las posibilidades del ser humano en un mundo desprovisto de certezas.

35. El agua, en tanto elemento primordial y fuente arquetípica por excelencia de la naturaleza humana, resulta central en la obra de López Degregori y adquiere, como vimos, múltiples y originales formas. Sin embargo, existen también otros elementos esenciales, ya sean objetos de la naturaleza o de fabricación humana que, a lo largo de los poemas, adquirirán formas y significados insólitos y se convertirán en vehículos para la indagación de sentidos por parte del yo poético de esta obra.

36. La casa, como imagen arquetípica, constituye una presencia poderosa, insólita y esencial en la poesía de López Degregori. Desde *Un buen día* hasta *Una mesa en la espesura del bosque*, la casa, tanto como los

elementos que se encuentran en ella, sirven para reforzar la atmósfera opresiva que parece ser una constante en esta obra. Así como el yo mantiene una visión escéptica frente al enigma de la existencia, la casa, en este universo representado, se convierte en un espacio que legitima aquella mirada pesimista, carente de humor e incluso trágica del yo poético.

37. En textos como “Una casa en la sombra”, del libro del mismo título, la imagen de la casa se desarrolla como un espacio no solo opresivo, sino también desconocido, incomprensible y generador de conflictos para el yo. Se trata de un hogar que, a diferencia de la imagen tradicional que lo relaciona con la integración familiar y la convivencia, se caracteriza más bien por ser un obstáculo para la comunicación y por convertirse en una suerte de encierro, una auténtica “casa de rehenes”.

38. En otros poemas, como “Ceremonias” (incluido en *Las conversiones*) el hogar, de espacio perpetuador de la vida, se transforma en territorio de muerte, de afrentas y de anhelos de venganza. La casa se presenta aquí también como un lugar de encierro, de aislamiento donde lo característico es la incomunicación de la pareja.

39. En varios poemas de López Degregori, la imagen del hogar como espacio tradicional de convivencia de la pareja se reformula hasta adquirir un significado contrario. De espacio de intimidad y libertad se transforma en un recinto de connotaciones carcelarias. De lugar destinado a proteger la vida y a brindar abrigo, deriva en una suerte de reclusorio que convoca o, mejor dicho, atrapa, a la pareja de amantes. Es lo que sucede en “Retrato de la luna desamparada y de Miranda”, de *Retratos de un caído resplandor*.

40. La figura de la caja constituye otro de los elementos esenciales para la configuración de sentido en la obra de Carlos López Degregori. Así como ocurre con otras imágenes arquetípicas (el agua, la fuente, la casa, etc.), en esta poesía se recrea la figura de la caja y se la transforma en una imagen arquetípica insólita, novedosa y, por ello mismo, inexistente fuera de los límites de su universo poético.

41. Aunque la caja es una figura recurrente en la obra de López Degregori, es en *Cielo forzado* donde se manifiesta con nitidez ejemplar. En “Caja romana”, por ejemplo, la caja es un objeto pesado y sin fondo, un continente sin contenido que, por un lado, remite al ámbito de la escritura y, por otro, a la antigua metáfora del laberinto. Desde su propia estructura compleja y enrevesada, es un objeto del bien y del mal: sus paredes son interminables y dan la impresión de albergar vida, una vida tan oscura como sufriente.

42. A lo largo de la obra de López Degregori, la figura de la caja muda de apariencia y se convierte en cofre, gabinete, cajón, etc. Sin embargo, su presencia no se circunscribe solo al contenido de los textos, sino que en algunos libros se expresa con creatividad a nivel de la propia estructura, de la forma. Un ejemplo es *Aquí descansa nadie* (1998), donde la concepción material del libro recuerda a una caja. Se trata de un diseño negro y mate, de tacto áspero y de doble tapa, con el título que, dada la peculiar forma de la portada, recuerda más bien a un epitafio: AQUÍ DESCANSA NADIE.

43. En más de un poema del ya citado *Aquí descansa nadie*, la caja va a mutar una y otra vez hasta transformarse en un sombrío ataúd sin cadáver, en un insólito y enigmático depósito de la muerte. Ya el propio título juega con

esta idea: nadie descansa en ese depósito vacío que es la tumba, es como si quien estaba destinado a yacer en ella hubiera escapado, como si su muerte significara en realidad el inicio de una nueva vida espectral y fugitiva. El ataúd, la caja mortuoria, se convierte así en un elemento de gran trascendencia para entender el lado oscuro del hombre, que con toda su violencia irracional e incomprensible se manifiesta en la poesía de López Degregori.

44. A diferencia de la concepción tradicional del ataúd, que suele verlo como un recipiente que conduce al descanso eterno, en la poesía de López Degregori el ataúd es a menudo un continente que, al abrirse, pone al descubierto realidades y presencias inquietantes, a veces monstruosas. Esto sucede en *Aquí descansa nadie*, pero también en otros textos como “Retrato con un martillo y una sierra”, de *Retratos de un caído resplandor*, donde el ataúd es una caja aún vacía, pero que de principio a fin se prefigura como un lugar perverso, no de descanso eterno, sino de culpa, de sangre y castigo.

45. Junto con figuras como la casa, las cajas y los ataúdes, otro elemento de connotaciones arquetípicas que, en la obra de López Degregori, resulta ricamente reelaborada y reconfigurada es la vegetación en sus múltiples formas. El bosque, por ejemplo, es un elemento que en este universo representado acompaña a los mares y a los ríos del origen. Las aguas subterráneas, los pozos y riachuelos siempre alumbran formas vivas en la superficie: árboles, frutos y jardines, así como una fauna que aparece y desaparece entre el follaje, entre el oscuro laberinto de los bosques

próximos, entre el ulular del viento nocturno que golpea la casa de aquel que dice yo en estos poemas.

46. Si bien la figura del bosque está presente a lo largo de la obra de López Degregori, es en “Una mesa en la espesura del bosque”, perteneciente al libro del mismo título, donde se manifiesta en toda su dimensión. En los versos del poema, este elemento natural, el bosque, aparece como el escenario de un banquete pantagruélico reservado para tres invitados cuyas identidades no serán reveladas jamás. A diferencia de la visión arquetípica tradicional, no se trata de un espacio de fecundidad y regeneración sino, por el contrario, es el escenario de una ceremonia sangrienta donde el trío de oscuras bocas que devoran todo a su paso representan el triunfo de la muerte sobre la vida en la espesura de aquel negro bosque.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Poesía

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. *Un buen día*. Lima, La sagrada familia, 1978.

Las conversiones. Lima, Universidad de Lima, 1983.

Una casa en la sombra. Lima, INC, 1986.

Cielo forzado. Lima, Seglusa y Colmillo Blanco, 1988.

El amor rudimentario. Lima, Asociación peruano japonesa, 1991.

Lejos de todas partes. Lima, Universidad de Lima, 1994.

Aquí descansa nadie. Lima, Colmillo Blanco, 1998.

Retratos de un caído resplandor. Lima, El Santo oficio, 2002.

Flama y respiración. Lima, PUCP, 2005.

El hilo negro. Lima, Borrador Editores, 2008.

Una mesa en la espesura del bosque. Lima, Peisa, 2010.

Aguas ejemplares. Lima, Borrador Editores, 2013.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AGUIRRE, Luis. "Tinta pura (La crítica)". En: *Correo*. Lima, 30 de mayo de 2005, p. 20.

ÁGREDA, Javier. "Esperando el milenio". En: *Domingo de La República*. Lima, 2 de agosto de 1998, p. 21.

"Aquí descansa nadie". En: *El Peruano*. Lima, 12 de agosto de 1998, Sección A, p. 10.

"La flama de López Degregori". En: *La República*. Lima, 28 de mayo de 2005, p. 7.

"Una mesa en la espesura del bosque". En: *La República*. Lima, 7 de septiembre de 2010, p. 28.

CASTILLO, Luis Alberto. "*Una casa en la sombra*. Carlos López Degregori". En: *La palabra*, suplemento dominical de *Actualidad*. Lima, 3 de abril de 1988, p. 7

CEBRECOS, Fermín. "'Qué puede uno en el límite conceder'. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori". En: *Humanitas. Revista de la Facultad de Psicología* n° 33. Lima, julio-diciembre de 1995, pp. 17-75.

CISNEROS COX, Alfonso. *Boletín de la Universidad de Lima*. Lima, N° 101, agosto de 1983, p. 3.

CHIRINOS, Eduardo. "Carlos López Degregori: una cierta fascinación por el horror". En: *La República*. Lima, domingo 11 de setiembre de 1988, p. 9.

"Invitación al encierro". En: *Meridiano*. Lima, 11 de agosto de 1991, p. 20

"Rinocerontes y cajas en la espesura del bosque". En: *Hueso Húmero* N° 56. Lima, diciembre de 2010, pp. 223-231.

COAGUILA, Jorge. "Al sur con López Degregori". En: *Culturas: suplemento de Artes & Letras de La República*. Lima, 4 de setiembre de 1994, p. 27.

CORAL Víctor. "Libros & revistas". En: *Somos de El Comercio*, N° 962. Lima, 14 de mayo de 2005, p. 39.

DONAYRE, José. "Mesa para tres". En: *Caretas*. Lima, jueves 20 de enero de 2011, p. 61.

ELMORE, Peter. "Carlos López Degregori: la otra margen". En: "Revista de la semana". *El Observador*. Lima, 24 de julio de 1983, p. XIII.

ESLAVA, Jorge. "Libros". En: *Caretas*. Lima, 30 de junio de 1994, p. 92.

"El poeta no descansa". En: *El Sol*, Sección B. Lima, 12 de julio de 1998, p. 9.

FERNÁNDEZ, Camilo. "El hilo negro de Carlos López Degregori". En: *La soledad de la página en blanco*. <http://www.camilofernande.blogspot.com/2008/10/el-hilo-negro-de-carlos-lpez-degregori.html> [Consulta, 23 de setiembre de 2011, 00:13 h].

FERRARI, Américo. "La poesía de Carlos López Degregori. Presencia de nadie, ser de nada". En: LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. *Aquí descansa nadie*. Lima, Colmillo Blanco, 1998, pp. 9-18.

GAZZOLO, Ana María. "Terrenal cielo de López". En: *Oiga*. Lima, 26 de setiembre de 1988, p. 68.

"Conciencia del fin". En: *Debate*, volumen XX, N° 102. Lima, setiembre-octubre de 1998, p. 70.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "A propósito de López Degregori". En: *El Comercio*. Lima, setiembre de 1983, p.22.

"Aquí descansan las palabras de Carlos López Degregori". En: *El Comercio*, Sección C. Lima, 26 de julio de 1998, p. 3.

"Ceguera del amor". En: *El Comercio*, Sección C. Lima, 6 de junio del 2002, p. 5.

GUEVARA, Pablo. "Poesía 1994: un sistema solar en formación". En: *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 16 de enero de 1995, pp. 2-3.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. "En el bosque de los huesos". En: *Babelia* N° 624 – Suplemento de *El País*. Madrid, 8 de noviembre de 2003, p. 5.

MARTOS, Marco. "López Degregori: la poesía de la oscuridad". En: *Expreso*. Lima, 2 de agosto de 1998, p. 7.

MORA, Tulio. "López Degregori y Nájara: la voluntad totalizadora". En: *Cambio*. Lima 9 de agosto de 1998, p. 16.

MORALES FALCÓN, Carlos. "Lo oscuramente vislumbrado". En: <http://pescadordeluz.blogspot.com/2012/05/lo-oscuramente-vislumbrado.html> [Consulta, 15 de mayo de 2013, 15:07 h].

MORALES SARAIVA, José. "El dominio de la imagen técnica en la poesía peruana reciente". En: <http://www.omni-bus.com/n15/morales.html> [Consulta, 09 de octubre de 2012, 08:42 h].

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. "*Cielo forzado* de Carlos López D.". En: *El Comercio*. Lima, 2 de octubre de 1988, Sección C, p. 3.

O'HARA, Edgar. "Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D.". En: LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. *Lejos de todas partes*, Lima, Universidad de Lima, 1994, pp. 9-34.

OQUENDO, Abelardo. "Inquisiciones". En: *La República*. Lima, 21 de julio de 1998, p.21.

ORTEGA, Julio. "La literatura latinoamericana en los '90". En: *La República*, Lima, 31 de enero de 1992, p. 17.

OTERO, Diego. "Letra de cambio". En: *El Dominical de El Comercio*, Lima, 2 de junio de 2002, p. 5.

"Flama y respiración". En: *El Dominical de El Comercio*, Año 51, N° 323. Lima, 29 de mayo de 2005, p. 3.

RABÍ, Alonso. "El amor rudimentario". En: *La República*, Lima, 28 de abril de 1992, p. 15.

"Carlos López Degregori: Lejos de todas partes". En: *El Comercio*, sección C. Lima, 3 de julio de 1994, p. 2.

"Aquí descansa nadie: Carlos López Degregori". En *V&B de El Comercio*, Año 4, N° 173, Lima, 28 de agosto de 1998, p. 22.

RUIZ AYALA, Iván. "La lógica de la nada y López Degregori". En: *El Comercio*, Sección C. Lima, 23 de agosto de 1998, p. 9.

SÁNCHEZ HERNANI, Enrique. "Lejos de todas partes: la poesía de Carlos López Degregori". En: *Sí*. Lima, 27 de junio de 1994, p. 44-45.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. "Libros". En *Somos de El Comercio*, Lima, 25 de junio de 1994, p. 6.

SOLOGUREN, Javier. "El amor rudimentario". En: *Gestión*, Lima, 12 de marzo de 1992, p. 19.

TUMI, Mito. "Las conversiones de López Degregori". En: "El caballo rojo", suplemento dominical de *El diario de Marka* N°171, Año IV, Lima, 21 de agosto de 1983, p. 21.

"*Lejos de todas partes: La poesía de López Degregori*". En: *Revista, Suplemento Cultural de El Peruano*. Lima, 7 de noviembre de 1994, p. 5.

VICH, Víctor. "Conversiones que matan: la poesía de Carlos López Degregori". En: *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 107-127.

WESTPHALEN, Yolanda. "Carlos López Degregori: Lejos de todas partes". En: *El Dominical de El Comercio*. Lima, 8 de enero de 1995, p. 7.

ZEGARRA, Mario. "La mujer, el mar y nadie: recurrencias del Yo poético en *Retratos de un caído resplandor* de Carlos López Degregori". En: *Lienzo*, N° 30, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009, pp. 359-384.

Entrevistas

ANÓNIMO. "Entrevista a Carlos López Degregori". En: *Perú 21*. Lima, 12 de mayo de 2005, p. 20.

ARMAS, Miguel. "¡Peligro, poesía inflamable". En: *La Razón*. Lima, viernes 17 de junio de 2005, p. 16.

CORTEZ ABANTO, Christian. "Entrevista a Carlos López Degregori". En: *LaHuellaDigital.Com*. Lima, 23 de noviembre del 2010. <http://www.lahuelladigital.com/conoce-a-carlos-lopez-degregori-poeta-al-poeta-que-comienza-le-es-difícil-llegar-al-de-antes/> [Consulta, 11 de noviembre de 2012, 18:12 h].

CORTEZ, Zejo. "Entrevista a Carlos López Degregori". En: *Taberna Crítica*. Lima, 22 de marzo del 2012. <http://www.tabernacritica.com/2012/03/carlos-lopez-degregori-en-los-70-se.html> [Consulta, 09 de noviembre de 2012, 12:06 h].

ESCRIBANO, Pedro. "Entrevista A Carlos López Degregori". En: *La República*, Lima, martes 14 de junio de 2005, p. 22.

GÜICH RODRÍGUEZ, José. "En territorio incierto". En: *Sol Negro*. Lima, 8 de septiembre del 2010. <http://sol-negro.blogspot.com/2010/09/en-territorio-incierto-entrevista.html> [Consulta, 14 de noviembre de 2012, 15:13 h].

MENDOZA, Ricardo. "Todos los poemas son fracasos". En: *Edu: Noticias Pucp*, N° 14. Lima, del 13 al 19 de junio de 2005, pp. 2-3.

SOTOMAYOR, Carlos. "La destellante flama del deseo". En: *Correo*. Lima, 17 de mayo de 2005, p. 21.

"Entrevista a Carlos López Degregori". En *Letra Capital*. Lima, 04 de febrero de 2008. <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2008/02/entrevista-carlos-lopez-degregori.html> [Consulta, 15 de noviembre de 2012, 09:07 h].

"Tres veces CLD". En: *Lamula.pe*. Lima, 17 de diciembre del 2012. <http://carlosmsotomayor.lamula.pe/2012/12/17/entrevista-a-carlos-lopez-degregori-3/carlossotomayor> [Consulta, 15 de noviembre de 2012, 10:03 h].

VEGA, Denisse. "Entrevista a Carlos López Degregori". En: *Sol Negro*. Lima, 09 de junio de 2008. <http://sol-negro.blogspot.com/2008/06/carlos-lpez-degregori-entrevistado-por.html> [Consulta, 15 de noviembre de 2012, 10:21 h].

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALARCO VON PERFALL, Claudio. *Diccionario de la Psicología de C. G. Jung*. Lima, Fondo Editorial de la USMP, 2011.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

BACHELARD, Gastón. *El compromiso racionalista*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1973.

La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

El agua y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

El derecho de soñar. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

BUCHBINDER, Mario. "El otro de la máscara". En: <http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num1/subjetividad-buchbinder-otro-mascara.php> [Consulta, 16 de abril de 2012, 17:18 h].

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990.

CLANCIER, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid, Cátedra, 1976

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO. *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007, cuarta edición.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.

ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*, Tomo II. Lima, Peisa, 1973.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Dedo Crítico, 2003.

La poesía hispanoamericana y sus metáforas. Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. Segunda edición.

Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe. Lima, Universidad Federico Villarreal, 2009.

“Poesía no dice nada”. En: <http://www.poesianodicenada.blogspot.com/2008/09/segunda-caracterstica-de-la-poesa.html> [Consulta, 14 de julio de 2011, 22:04 h].

GARCÍA –BEDOYA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, latinoamericana Editores, 1990.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, EDAF, 1996.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo (Coord.) *Poesía Peruana Siglo XX*, Tomo II. Lima, Ediciones Copé, 1999.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

GUERIN, Wilfred et al. *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1974.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Manual de teoría de la literatura*. Sevilla, Algaida, 1996.

HIGGINS, James. *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993, p. 191.

Historia de la literatura peruana. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Problemas psíquicos del mundo actual*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

Formaciones de lo inconsciente. Barcelona, Paidós, 1982.

Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona, Paidós, 1984.

LIESSMANN, Konrad. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona, Herder Editorial, 2006.

MORA, Tulio. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid, Iberoamericana, 2004.

PEASE, Henry. *El ocaso del poder oligárquico. Lucha política en la escena oficial 1968-1975*. Lima, Desco, 1979.

OVIEDO, José Miguel. "Palabras urgentes". En: *Estos 13*, Lima, Mosca Azul, 1973.

Antología. La poesía del siglo XX en Perú. Madrid, Visor libros, 2008.

PAZ, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

PIÑA, Cristina et al. *Literatura y (pos)modernidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008.

RUBINO, Vicente. *Sueños, arquetipos y creatividad*. Buenos aires, Lumen, 1995.

SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. *Oficio de sobreviviente*. Lima, Mosca Azul, 1980.

El mundo en una gota de rocío. Lima, Peisa, 2000.

TATARKIEWICZ. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *La literatura en peligro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

VEGA JÁCOME, Selenco. *Espejos de la Modernidad: vanguardia, experiencia y cine en 5 metros de poemas*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola, 2010.

El fuego de la palabra. Ensayos sobre literatura peruana. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola, 2011.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada, Universidad de Granada, 1991.